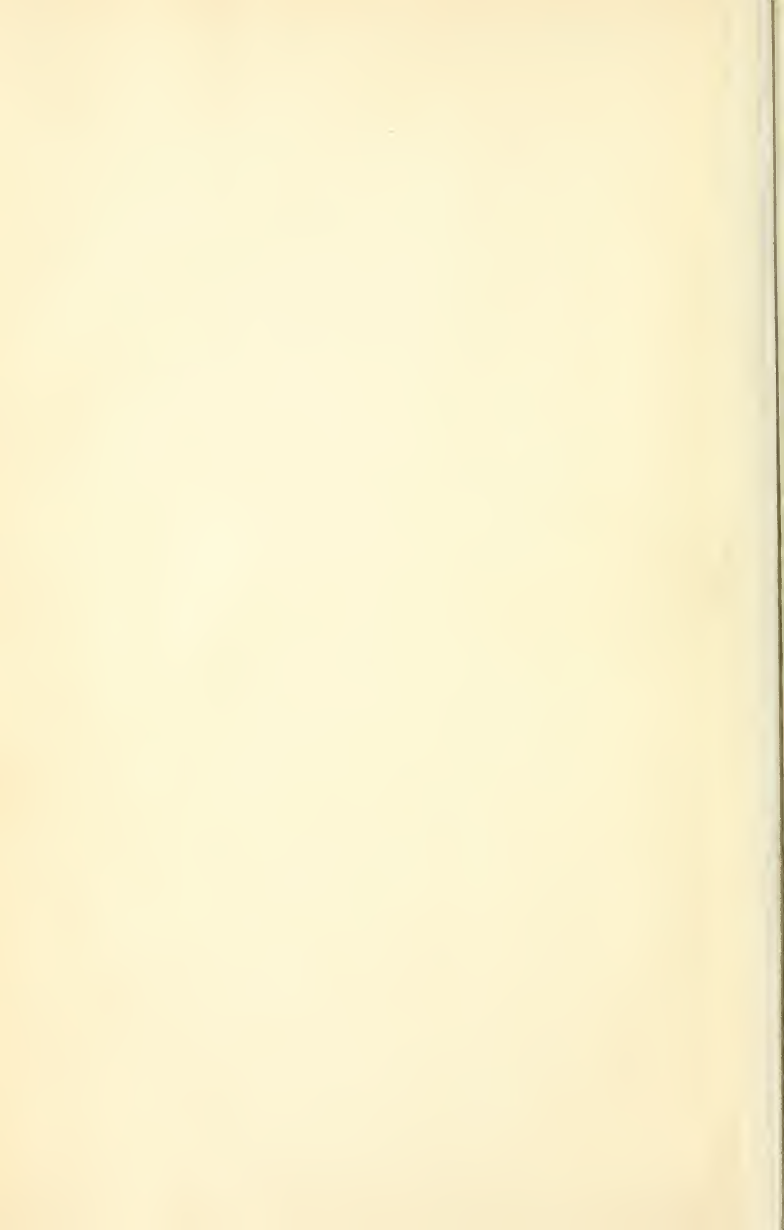
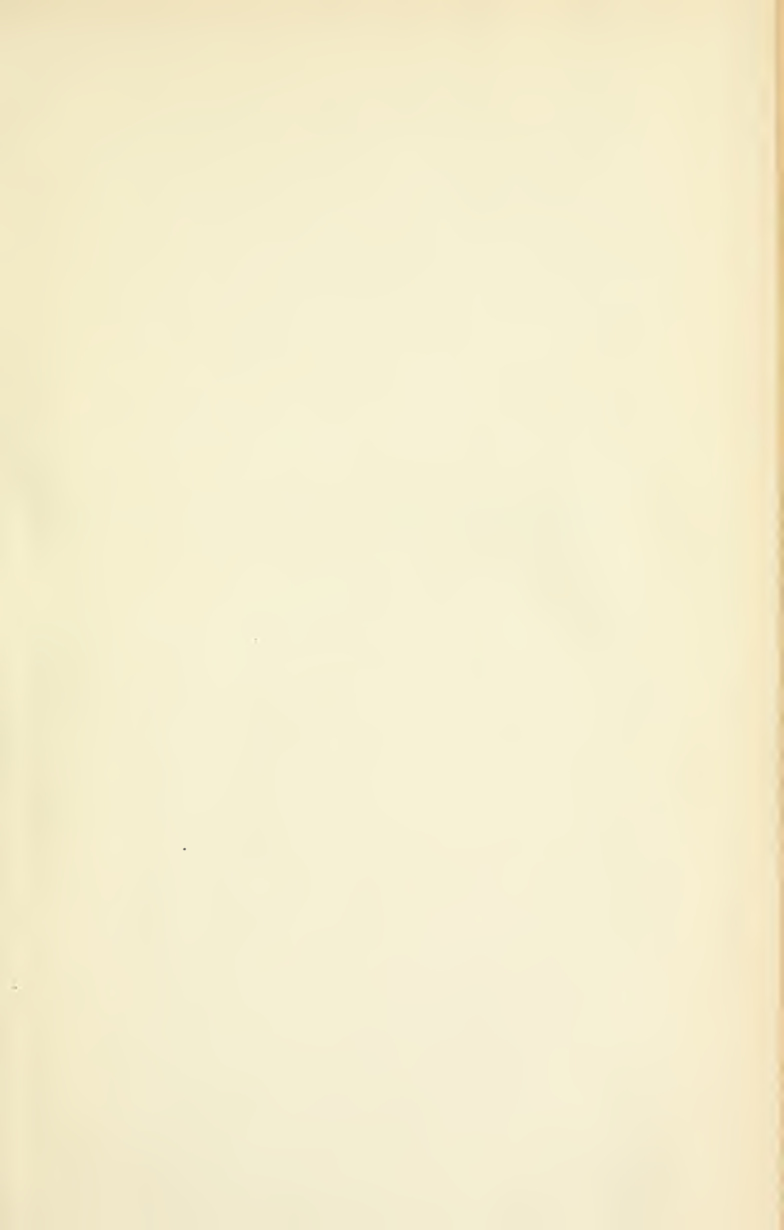
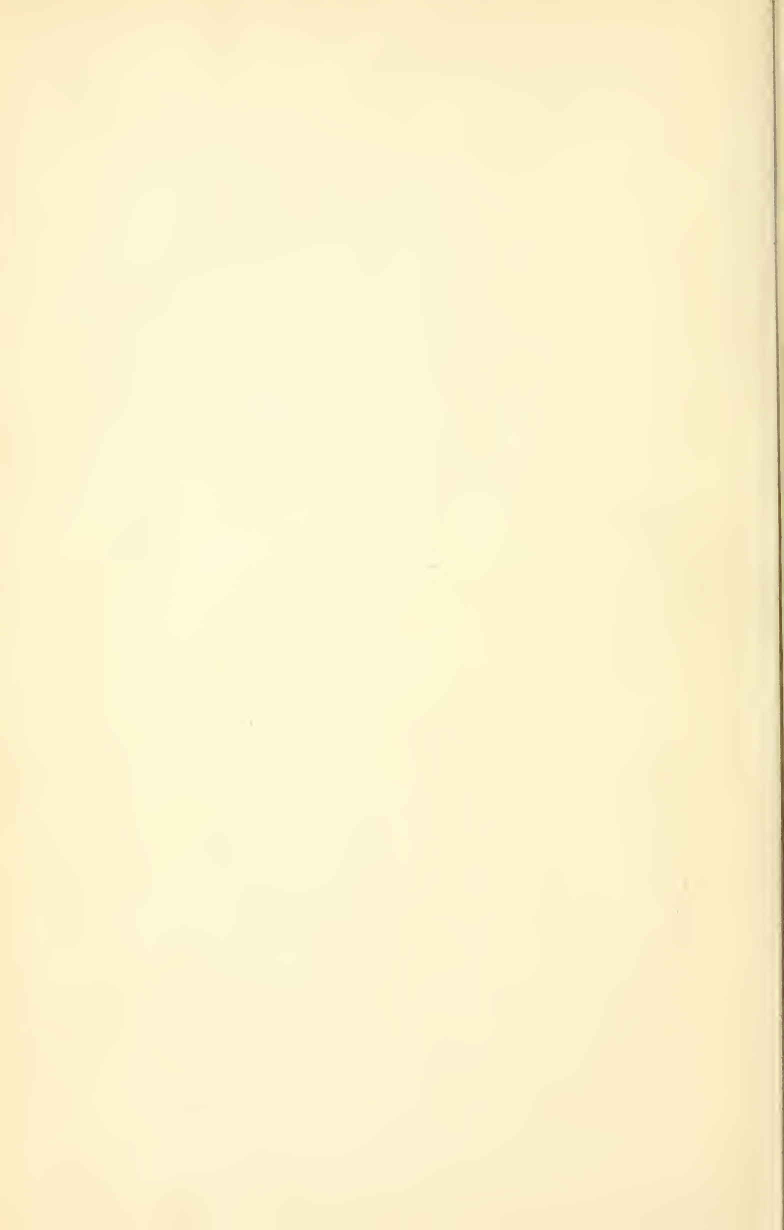




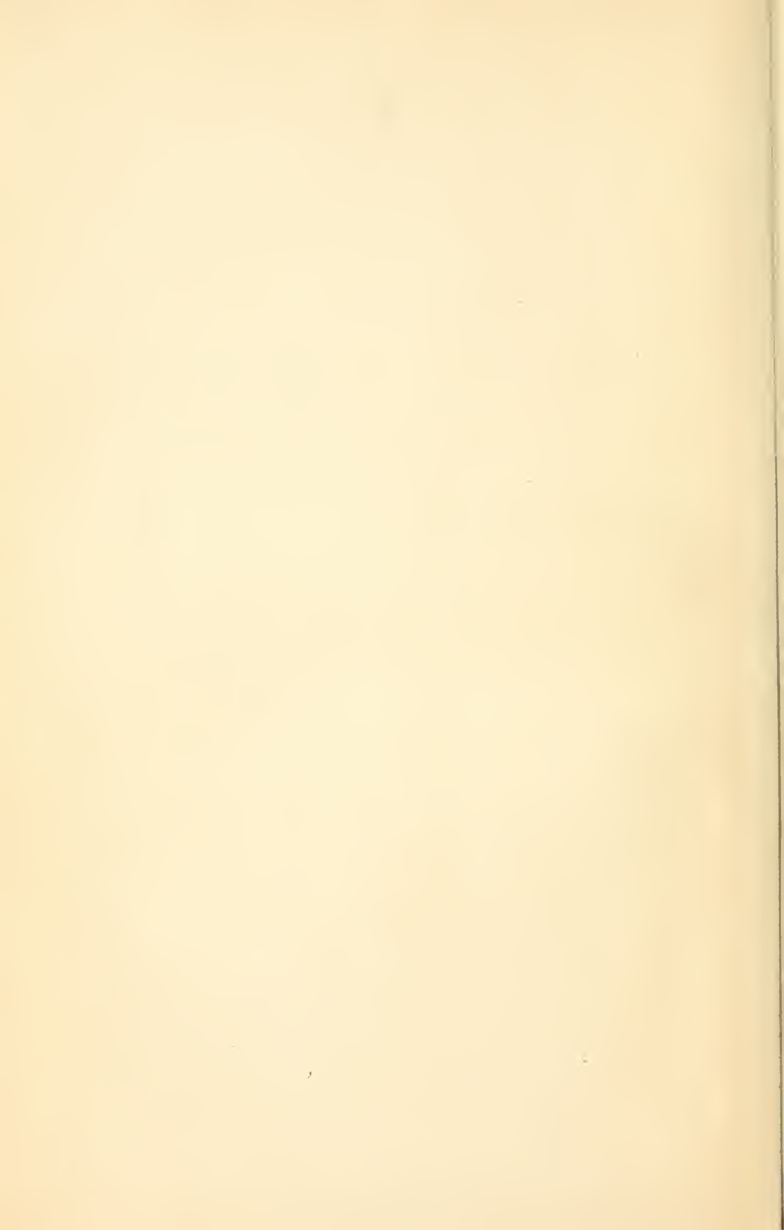






ENGLISCHE STUDIEN.

53. BAND.



ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische Philologie

unter Mitberücksichtigung des englischen Unterrichts auf höheren Schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

Professor der englischen Philologie an der Universität Heidelberg.

---

53. Band.



Leipzig.

O. R. REISLAND.

Karlstrasse 20.

1919—1920.

1. Heft: S. 1—160, ausgegeben Mitte Juli 1919.
2. Heft: S. 161—352, ausgegeben Mitte Dezember 1919.
3. Heft: S. 353—472, ausgegeben Ende Februar 1920.

Piererſche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

INHALT DES 53. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

BESPRECHUNGEN.

I. Phonetik.

II. Sprachgeschichte.

III. Metrik.

IV. Literaturgeschichte.

V. Realien.

VI. Schulgrammatiken und Übungsbücher.

VII. Schulausgaben.

MISZELLEN.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

SYNÄSTHESIEN IN DER ENGLISCHEN DICHTUNG DES 19. JAHRHUNDERTS.

Ein ästhetisch-psychologischer Versuch.

Erster Teil.

Aufkommen und Verbreitung der Synästhesien in der deutschen, englischen und französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Inhalt:

Benutzte Literatur.

Bertram, Ernst, Zur sprachlichen Technik der Novellen Adalbert Stifters, Diss. Bonn 1907.

Bleuler u. Lehmann, Zwangsmäßige Lichtempfindung durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der anderen Sinnesempfindungen, Leipzig 1881.

Fischer, Ottokar, Über Verbindung von Farbe und Klang, Z. f. Ästhetik II, 1907, S. 502 ff.

— E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindung, Archiv für d. Stud. d. n. Sprachen u. Lit. n. F. XXIII, 1909, S. 1 ff.

Glöckner, Ernst, Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns, Diss. München 1909.

Grahl-Mögelin, Walter, Die Lieblingsbilder im Stil E. T. A. Hoffmanns, Diss. Greifswald 1914.

Henrich, Anton, Joseph v. Görres. Seine Sprache und sein Stil, Diss. Bonn 1907.

Jessen, Dr. K. D., Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik, Palästra XXI, Berlin 1901.

Joël, K., Nietzsche und die Romantik, Jena und Leipzig 1905.

Kappenberg, Hans, Der bildliche Ausdruck in der Prosa Ed. Mörikes, Diss. Greifswald 1914.

Katz, Moritz, Die Schilderungen des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck, Diss. Gießen 1910.

Kleinmayr, Dr. Hugo v., Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei, Studien z. deutsch. Kunstgesch. 147, Straßburg 1912.

Koldewey, Paul, Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck, Diss. Göttingen 1903.

Margis, Paul, Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann, Z. f. Ästh. V, 1910, S. 91 ff.

Mießner, Wilhelm, Ludwig Tiecks Lyrik, Literarhistorische Forschungen XXIV, hrsg. von Schick und Waldberg, Berlin 1902.

Nadler, Dr. Josef, Eichendorffs Lyrik, Prager Studien X, hrsg. von Kraus und Sauer, Prag 1908.

Nehrkorn, Hans, Wilhelm Heinse und sein Einfluß auf die Romantik, Diss. Göttingen 1904.

Nippold, Erich, Tiecks Einfluß auf Brentano, Diss. Jena 1915.

Petrich, Hermann, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878.

Roch, Wolfgang, Philipp Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik, Studien z. deutsch. Kunstgesch. 111, Straßburg 1909.

Rudolph, Wilhelm, Achim v. Arnim als Lyriker, Diss. Straßburg 1914.

Schaeffer, Dr. Carl, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. Beiträge z. deutsch. Literaturwiss. XIV, hrsg. v. Elster, Marburg 1909.

Siebert, Dr. Wilhelm, Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann, Beiträge z. deutsch. Literaturwiss. VII, hrsg. von Elster, Marburg 1908.

Steinert, Walter, Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Schriften d. literarhist. Gesellschaft Bonn, hrsg. v. Litzmann, Bd. 7, Dortmund 1907.

Stock, Heinz-Richard, Die optischen Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann, Diss. München 1914.

Sulger-Gebing, Dr. Emil, Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte III, hrsg. von Muncker, München 1897.

Thummerer, Hans, Audition colorée. Liter. Echo, 1. Mai 1912.

Waetzold, Wilhelm, Das theoretische und praktische Problem der Farbennennung, Z. f. Ästh. IV, 1909, S. 349 ff.

Wagner, Ludwig, Über Jos. Görres' Sprache und Stil, Diss. Straßburg 1914.

Binet, Alfred, Le Problème de l'Audition Colorée. Revue d. d. Mondes, Tome 113, 1. Sept. 1892, p. 586—614.

Combarieu, Jules, Les Rapports de la Musique et de la Poésie, Thèse Paris 1893.

Dromard, Dr. Gabriel, Les Transpositions Sensorielles dans la Langue Littéraire, Journ. de Psychologie Normale et Pathologique V, Paris 1908.

Fleischer, Walter, Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen, Diss. Greifswald 1911.

Laurès, Henry, Les Synesthésies. Bibliothèque de Psychologie expérimentale et de Métapsychie VI, Paris 1908.

Millet, Jules, Audition colorée, Thèse Montpellier 1892.

Peillaube, E., Les Images, Biblioth. de Philosophie expér. IX, Paris 1910.

Schinz, Albert, Literary Symbolism in France, Public. of the Mod. Langu. Assoc. XVIII, p. 274 ff., January 1903.

Schöffler, Herbert, Die Stellung Huysmans im französischen Roman, Diss. Leipzig 1911.

Ségalen, Victor, Les Synesthésies de l'École symboliste, Mercure de France IV, Avril 1902.

Stroloke, Fritz, Das Tönende in der Natur bei den französischen Romantikern. Romanische Forschungen 31, 1912, S. 155 ff.

Babbit, Irving, The New Laokoon, an Essay on the Confusion of the Arts, Boston and New York 1910.

Beacock, George Anton, Francis Thompson, Diss. Marburg 1912.

Downey, June E., Literary Synesthesia, Journ. of Philosophy, Psychology and Scientific Methods IX, p. 490—518, New York 1912.

Ledderbogen, Walther, Felicia Dorothea Hemans' Lyrik, Diss. Kiel 1913.

Menz, Charlotte, Die sinnlichen Elemente bei Poe und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters, Diss. Marburg 1915.

Pelham, Edgar, A Study of Shelley with special Reference to his Nature Poetry, Diss. John Hopkin's University 1899.

Sattler, Edward, Algernon Charles Swinburne als Naturdichter, Diss. München 1910.

Suddard, Mary, Studies and Essays in English Literature, Cambridge 1912.

Werner, Friedrich, Die Entwicklung des Naturgefühls bei Henry Wadsworth Longfellow, Diss. Leipzig 1910.

Wollaeger, H. W. F., Studien über Swinburnes poetischen Stil, Diss. Heidelberg 1899.

Benutzte Ausgaben.

Poetical Works of Robert Bridges, 1 Vol., Oxford Univers. Press 1913.

Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning, 6 Vol., London 1890.

El. Barrett Browning, Letters edit. by Fred. Kenyon, Vol. I, II, London 1897.

Rob. Browning and El. Barrett, Letters 1845—1846, Vol. I, II, London 1899.

The Works of Lord Byron, 7 Vol., ed. by E. Hartley Coleridge, London, Murray, 1903.

The Works of Lord Byron, Letters and Journals, 6 Vol., edit. by Rowland E. Prothero, London 1898.

The Complete Poetical Works of Sam. Taylor Coleridge, 2 Vol., Oxford 1912.

Biographia Literaria, Vol. I, II, London 1817.

Anima Poetae, edit. by E. H. Coleridge, London 1895.

The Table Talk and Omniana, edit. by T. Ashe, London 1905.

Coleridge, Letters, edit. by E. H. Coleridge, London 1895.

The Works of Mrs. Hemans, Vol. 2—7, Edinburgh a. London.

The Complete Works of John Keats, 5 Vol., by Buxton Forman, Glasgow 1900—1901.

Poems by George Meredith, 2 Vol., London 1908 (Arch. Constable).

The Poetical Works of Thomas Moore, London 1857.

The Poetical Works of Edgar Allan Poe, 16 Vol., edit. by James A. Harrison, New York 1902.

Diary, Reminiscences and Correspondence of Henry Crabb Robinson, 3 Vol., selected and edited by Thomas Sadler, London 1869.

Collected Works of Dante Gabriel Rossetti, Vol. I, edit. by Will. Rossetti, London 1890.

The Complete Poetical Works of Shelley, 1 Vol., edit. by Thomas Hutchinson, Oxford 1904.

The Prose Works of Percy Bysshe Shelley, 4 Vol., edit. by Buxton Forman, London 1880.

The Letters of Shelley, 2 Vol., edit. by R. Ingpen, London 1912.

The Poetical Works of Robert Southey, 10 Vol., collected by himself, London 1849.

The Poems of Algernon Charles Swinburne, 6 Vol., London 1904.

The Poems of Alfred Lord Tennyson, 7 Vol., edit. by Hallam Lord Tennyson, Eversley Edition, London 1908.

Alfred Lord Tennyson, A Memoir by his Son, 2 Vol., London 1897.

The Works of Francis Thompson, 3 Vol., edit. by W. M. (Maynell, Preface 1913).

The Poetical Works of James Thomson, 2 Vol., edit. by Bertram Dobell, London 1895.

The Poetical Works of William Wordsworth, 8 Vol., edit. by William Knight, London 1896.

Prose Works of William Wordsworth, 2 Vol., edit. by W. Knight, London 1904.

Journals of Dorothy Wordsworth, 2 Vol., edit. by G. W. Knight, London 1904.

The Prose Works of William Wordsworth, 3 Vol., edit. by Alexander B. Grosart, London 1876.

Einleitung.

A. Definition und Problemstellung.

I. Das Wesen der Synästhesien als psychologische Erscheinung.

Der Ausdruck Synästhesie ist von Dr. Millet in seiner These über »*audition colorée*« (Montpellier 1892) gegeprägt worden und dient jetzt als *Terminus technicus* in den verschiedenartigsten Wissensgebieten. Man versteht darunter die eigenartige Erscheinung von Doppelempfindungen bei Sinneseindrücken. Auf jeden besonders starken äußeren Impuls, der blitzartig unser ganzes Sein durchzuckt, respondiert nicht nur der gereizte Nerv, sondern es entstehen geheimnisvolle Kontakte zwischen den verschiedenen Gefühlsnerven, Mitschwingungen einer oder mehrerer Saiten unserer Seelenharfe. Wenn ein Sinn gereizt wird, so reagieren häufig auch andere Sinne stärker oder schwächer darauf.

Das Wesen der Synästhesien beruht auf Assoziation. Meist ist nur eine Empfindung primär, d. h. objektiv, physisch nachweisbar, die andern Begleitempfindungen sind durch Assoziation hervorgerufen, also sekundär. Bei einem bestimmten Ton wird also nicht ganz allgemein eine bestimmte Farbe gesehen, wie Bleuler und Lehmann (Zwangsmäßige Lichtempfindung

durch Schall [Leipzig 1881]) glauben, sondern meistens werden bestimmte Sinneseindrücke, weil sie die gleichen Reaktionen erzeugen, miteinander in Verbindung gebracht, z. B. beim Hören eines Trompetentons wird die Farbe Gelb nicht direkt gesehen, sondern der Trompetenton erinnert an die gelbe Farbe, weil beide in gleicher Weise unsere Sinne erregen. Oder durch gleichzeitiges Erfassen mehrerer Sinneseindrücke wird eine solche Identität im Bewußtsein bedingt, daß bei der Wahrnehmung nur eines Sinneseindrucks die Begleiterscheinung gleichsam supponiert wird. Z. B. die Vorstellung Gelb beim Hören eines Trompetentons ergibt sich durch unbewußte Assoziation mit der gelben Farbe der Trompete [1]). Apperzeption und Assoziation sind meist so gleichzeig, daß eine Trennung von *a priori* und *a posteriori* fast unmöglich erscheint.

Wie weit der Begriff dieser Sinnesassoziation für die Synästhesien in Kunstsprache und Dichtung von spontaner Empfindungskoinzidenz zur bewußt konstruktiven Sinnesverknüpfung übergeleitet werden muß, wird im einzelnen nicht immer leicht zu ermitteln sein.

Sicher ist, daß die Synästhesien hierbei im seltensten Fall rein vorstellungsmäßig empfunden werden, sondern ein starker Sinneseindruck, der nach sprachlicher Formulierung ringt, soll sekundär erst durch Verkettung mit mehreren Gefühlsinhalten in seinem ganzen Empfindungscharakter erschöpfend beschrieben werden.

II. Bisherige Arbeiten über Synästhesien und Ziel der eigenen Untersuchung.

Dem Phänomen der Doppelempfindung ist schon lange in vielen medizinisch-naturwissenschaftlichen Abhandlungen nachgespürt worden. Für ästhetisch-literarische Untersuchungen hat Petrichs Aufsatz: *Drei Kapitel vom romantischen Stil* (Leipzig 1878) die Anregung gegeben. Einen Versuch, eine Bibliographie über die Synästhesien hauptsächlich auf literarischem Gebiet zusammenzustellen, unternahmen unabhängig voneinander Fleischer in seiner Dissertation über *Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen* (Greifswald 1911) und

---

[1]) Dr. Dromard, Les Transpositions Sensorielles dans la Langue Littéraire. Journ. de Psych. V, Paris 1908.

Laurès in seinem Aufsatz *Les Synesthésies* (Paris 1908). Doch können sie bei dem großen, weit verzweigten Gebiet mit keiner Vollständigkeit rechnen.

Ich habe es mir als Aufgabe gestellt, die Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts zu sammeln, so wie es für Deutschland schon in zahlreichen Arbeiten über die Romantik und für Frankreich hauptsächlich für die symbolistische Richtung versucht ist. Leider kann ich bei der Fülle des Materials, das die Dichtung eines ganzen Jahrhunderts darstellt, nur die größten dichterischen Persönlichkeiten berücksichtigen und darf auch da nur eine sehr approximative Vollständigkeit erwarten.

Die beiden einzigen Arbeiten, die auch die Synästhesien in der englischen Literatur erwähnen, sind, soweit mir bekannt wurde, Babbit, *The new Laokoon* (Boston u. New York 1910) und Downey, *Literary Synesthesia* (New York 1912), die noch in keiner Bibliographie über Synästhesien Aufnahme fanden. Für Babbits weit ausgreifende Untersuchung der Synästhesien konnte ein Berücksichtigen von Einzelheiten nicht in Frage kommen, und Downey, der sich in seinem Aufsatz ausschließlich mit der englischen Literatur befaßt, gibt seine nicht zahlreichen Belege ohne jegliche Ortsangabe. In einigen neueren Dissertationen und Aufsätzen über englische Dichter des 19. Jahrhunderts werden einzelne Synästhesien gestreift. Ein genaueres Eingehen ist aber nirgends beabsichtigt.

B. Vorkommen der Synästhesien.

I. Synästhesien im allgemeinen Sprachgebrauch.

a) Beispiele aus der deutschen Sprache.

Die Synästhesien waren im allgemeinen Sprachgebrauch längst üblich, bevor sie sich in der Sprache der Literatur durchsetzten [1]). Dieselben Ausdrücke werden für Erscheinungen in den verschiedensten Sinnesgebieten verwendet, wobei Begriffsverengerung oder -erweiterung stattfinden kann. Z. B. *hell* und *grell*, ursprünglich nur für akustische Reflexe

---

[1]) Vgl. A. Waag, Bedeutungsentwicklung unseres Wortschatzes (Lahr i. B. 1901), S. 76—80. O. Weise, Ästhetik der deutschen Sprache (Leipzig 1903), S. 116 ff.

gebraucht (*Hall* dann *Grille* vom grellen Ton), gelten jetzt ganz allgemein auch für optische Werte. Der Niederdeutsche kennt einen *schrillen* Geschmack des Apfels. *Dumpf* vom Geruchssinn entlehnt, dient akustischen und sensorischen Empfindungen und wird nd. auch für die Farbe gebraucht. *Abklingen* wird vom Schall und dann auch vom Licht gesagt, vgl. Goethes Farbenlehre: *abklingender Lichteindruck*. *Schmecken* wurde mhd. auch vom Geruch gebraucht (*die Schmecke* = »der Blumenstrauß«), heute nur dialektisch. *Schön* wird von Gesichtseindrücken auf solche des Gehörs, des Geschmacks und Geruchs übertragen: Der Norddeutsche sagt: *das schmeckt schön, das riecht schön,* dialektisch hört man auch: *das schmeckt geradeaus, das riecht laut*. *Garstig*, ursprünglich »ranzig«, dient einer opt. Begriffswertung; *hoch*, das heute für das opt. und akust. Sinnesgebiet gebraucht wird, konnte auch vom Geruch gleich »durchdringend« und vom Geschmack gleich »pikant« gesagt werden[1]). Auch werden Worte, die aus mehreren Bewußtseinssphären entlehnt sind, zusammengeschweißt, sei es in Kompositionen (z. B. *Ohrenschmaus*, *Augenweide*, *Farbenakkord*, *Klangfarbe*, *Farbenharmonie*), als Substantiv mit Begleitsepitheton (z. B. *voller Geschmack*, *kalte Farbe, fettes Lachen, runder Ton, leises Blau,* dialektisch: *leiser* oder *spitzer Geschmack*) oder in ganzen Wendungen (z. B. *dies Blau sticht ins Grüne, diese Farben beißen sich, tun sich weh*) und mit mehrfacher Sinnesvertauschung (*warmer Farbenton, stechendgrelle Farbe*). Obwohl eine Wesensgleichheit hier meist durchaus nicht zu entdecken ist, bedingt die gleiche Gefühlsreaktion diese merkwürdige Assoziationstätigkeit. Dabei herrscht eine auffallende Gleichheit oft von Ausdrücken der Synästhesien in den bekanntesten Umgangssprachen (z. B. *schreiende Farben, loud colours, couleurs criardes; knallrot, rouge ronflant* oder *rouge qui fait tapage*. Ähnlich *hohe Farben, high colours*, *couleurs hautes*).

b) Beispiele aus der englischen Sprache.

Hier seien noch einzelne Beispiele aus der englischen Sprache zusammengestellt:

---

1) Vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch.

Zunächst Adjektiva:

Loud: wurde von Milton schon auf den Geruchssinn übertragen:

1641 Reform. II 20: Their ... mouths cannot open without the strong breath and *loud stench* of avarice.

und ist heute noch für den osmatischen Sinn gebräuchlich. Dickens, 1842, Amer. Notes XIV:

Pretty *loud smell* of varnish, sir?

Loud für aufdringliche optische Reize, besonders für Farben, ist modernen Datums. N.E.D. zitiert als ersten Beleg Thackeray, 1849, Pendennis XXXIX:

The shirts too *loud in a pattern.*

Bright: konnte im A.E. und M.E. auch für akustische Begriffswerte dienen. 1250 Gen. a. Ex. 2780:

God sente a *steune briȝt* and heȝ.

flat durhläuft in seiner Begriffsentfaltung alle Sinnesbereiche (außer das osmatische).

hard, das dem opt., akust., sensor. und zeitweise dem gustativen Gebiet angehört, begegnet man auch heute noch dialekt. für das gustative.

Mellow: »weich«, aus fläm. *meluw* (vgl. Holthausen, Etymol. Wtb. der engl. Sprache, Leipzig 1917), vom Tastsinn ausgehend, wird zuerst auch vom gustativen, dann für den osmatischen und optischen, seit Ende des 17. Jahrhunderts auch für den akustischen Sinn gebraucht. In seiner vielseitigen Ausdrucksfähigkeit ist es so recht ein Lieblingswort der Dichter geworden.

Keen: vom Tastsinn entlehnt, gilt seit M.E. auch für akustische und gustative Werte, seit Anfang des 17. Jahrhunderts ist es für optische Effekte belegt und wird schließlich im 19. Jahrhundert auch auf osmatische Reaktionen ausgedehnt.

Harsh: eine sensorische Wirkung, dient schon im M.E. als Ausdruck für den gustativen Sinn. Seit dem 16. Jahrhundert gilt *harsh* für akustische und schließlich im 18. Jahrhundert auch für optische Begriffsinhalte. N.E.D. zitiert Goldsmith, 1774, Nat.Hist. IV 200:

His face tanned, and all his *lineaments* ... *harsh* and blackened by the sun.

Harsh bezeichnet hier einen dem Auge unangenehmen Effekt.

Cold: ist zeitweise auch für den Geschmack gebraucht worden. N.E.D. gibt Belege dafür von 1585 und 1614, als Terminus der Jagd begleitet es auch *scent. Cold colour* ist eine Farbe, die, wie Blau und Grau, auf kalter, sonnenloser Beleuchtung beruht.

Auch Verben können mehreren Sinnesausdrücken dienen: *to echo* wird nicht nur von Tonwerten gebraucht, sondern auch für das optische Sinnesbereich verwendet, als »widerspiegeln«. Ich finde hierfür im N.E.D. erst einen Beleg von 1822, doch auch Wordsworth, 1820, gebraucht diesen Ausdruck, sogar in direkter Parallelziehung mit dem akustischen Echo:

> And, gazing, saw that Rose, which from the prime
> Derives its name, reflected as the chime
> Of echo doth reverberate some sweet sound.
> (The River Duddon, Tradition XXII 4—6.)

und 1822, Beddoes, Rom. Lily, Poems 145:

> The last dim star, with doubtful ray ... *Echoed to the eye* on water.

to laugh: wird poetisch leblosen Dingen im optischen Sinnesbereich zugeschrieben, um eigene Bewegungen oder das Lichtspiel als Ausdruck einer freudigen Stimmung zu charakterisieren; dies ist schon seit dem M.E. gebräuchlich.

to clash: kann von dem akustischen Inhaltswert auch auf den optischen übertragen werden. 1715, Cheyne, Philos. Princ. Nat. Relig.:

> How many candles may send out their *light*, without *clashing* upon one another; which argues the smallness of the parts of light.

Folgende Wortverbindungen können als Synästhesiebegriffe aufgefaßt werden:

a round voice oder *a round tune:* Dickens, Pickw. XXVIII:

> The merry old gentleman, in a good, *round*, sturdy *voice* ... commenced (a song).
>
> *The rounder murmur.* (L. Hunt, Poems 201).

empty laugh (Rossetti, A last Conf., p. 33).

shrill-edged shriek (Tennyson, Maud v. 4, 4).

stiff colour = grelle, schreiende Farbe (vgl. Muret, Wörterbuch d. engl. u. deutsch. Sprache, I S. 488)[1].

---

[1]) Noch öfter als in der Entwicklung einer Sprache lassen sich die Synästhesien durch Vergleiche in den urverwandten Sprachen konstatieren. Vgl. hierzu Z. f. d. A. VI, 1848, den Artikel von Grimm, Die 5 Sinne, S. 1 ff.

Der großen Armut in Benennungen für die vielen subtilen Differenzmöglichkeiten der Sinneseindrücke arbeiten die Synästhesien wirksam entgegen. Darum ist ihr Hauptaktionsgebiet auch die Sprache der Kunstkritiker.

II. Synästhesien in der Sprache der Ästhetik.

Wir müssen, um das feine Zusammenspiel der Synästhesien in der Kunstterminologie erkennen zu können, eine ganz feste ideelle Norm der Scheidung der Künste nach ihren Sinneswirkungsgebieten voraussetzen, die praktisch niemals so absolut durchführbar ist, weil manche Kunst an mehrere Sinne zugleich appelliert und die Tendenz der Vermischung und Annäherung der verschiedenen Künste mit berücksichtigt werden muß, ja dadurch gerade die Synästhesien gezeitigt werden.

a) Voraussetzungen für die Synästhesien in der Sprache der Ästhetik.

1. Allgemeine Wechselbeziehungen zwischen den Künsten.

Nachdem schon im Altertum Debatten über die Wesenseinheit der Künste — über eine mystische Urverwandtschaft — rege waren, lebte der Streit besonders im 18. Jahrhundert wieder auf und bekam internationale Wertung. Die Romantik entschied dann fast einstimmig für die Einheit aller Künste. Die theoretischen Anschauungen gehen meist von Deutschland aus. Die Verwandtschaftsbeziehungen der Künste werden vor allem durch A. W. Schlegel erkannt und formuliert:

> Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge, aber gedämpfte Musik, aber verschwebende Malerei. (Sulger-Gebing S. 35.)

Ähnlich sagt auch Runge:

> Die eigentliche Poesie, d. i. die innere Musik der drei Künste. (Kleinmayr S. 24.)

Oder Novalis frägt:

> Sollte Poesie nichts als innre Malerei und Musik usw. sein? (Ausg. Minor III S. 15.)

Er zieht dann eine genaue Parallele:

> Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama. Es sind unzertrennliche Elemente, die in jedem freien Kunstwesen zusammen . . . sind. (Ausg. Minor II S. 304.)

Auch Tieck tritt ein für die Einheit der Künste:

> Ich glaube, daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten,

ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können. (Franz Sternbalds Wanderungen [Ausg. Minor], S. 317.)

In England spricht für die gegenseitige Beeinflussung der Künste Thom. Griffiths Wainewright:

Our critics ... seem hardly aware of the identity of the primal seeds of poetry and painting, nor that any true advancement in the serious study of one art cogenerates a proportionate perfection in the other. (Zit. Oscar Wilde, Intentions, Tauchn. p. 63.)

Auch Coleridge spielt wohl auf die Wechselbeziehungen zwischen den Künsten an, wenn er erklärt:

The fresco paintings by Giotto and others, in the Cemetery at Pisa, are most noble. Giotto was a contemporary of Dante: and it is a curious question, whether the painters borrowed from the poet, or vice versâ. (Table Talk, June 25th 1830.)

Ähnlich auch Shelley:

Pictures, and casts from all those statues fair
Which were twin-born with poetry.
(Julian and Maddalo 555—56.)

Für Frankreich zitiere ich einen diesbezüglichen Ausspruch Baudelaires:

L'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés ... à la musique. (Œuv. Compl. [Bibl. Contemp. Paris], vol. II p. 272.)

Eine Untersuchung über die praktische Bedeutung, die dieses Verwandtschaftsproblem der Künste besonders im 19. Jahrhundert erlangte, würde ein unerschöpfliches Thema darstellen, auf das ich hier verzichten muß, auch nur andeutungsweise einzugehen. Meine Aufgabe ist es, den Einfluß der neuen Einheitsanschauung der Künste auf die Sprache der Ästhetik nachzuweisen und zu zeigen, wie jenes Vermischen der Terminologien der einzelnen Kunstgattungen möglich wurde, und wie es sich letzten Endes in Synästhesien äußerte.

2. Gegenseitiges Interpretieren der verschiedenen Künste.

Der enge Zusammenhang zwischen den verschiedenen Künsten erlaubt ein gegenseitiges Interpretieren der verschiedenen Kunstgattungen durch das Medium anderer Kunstkategorien, was bis zu einem bewußten Austauschenwollen der einzelnen Kunstwirkungen führte.

Wackenroder ist noch dagegen, Musik durch Worte erläutern zu wollen und so:

... die reichere Sprache nach der ärmeren abzumessen und in Worte

auszulösen, was Worte verachtet. (Vgl. Walzel, Deutsche Romantik [Berlin 1918], S. 95.)

Tieck und A. W. Schlegel sind sich dann aber einig in folgender Idee:

Die Malerei ... ruft die Musik um Hilfe, um ihr ein großes Leben, Bewegung und Kraft zu leihen. Darum ist es so schwer, ja fast unmöglich, ein Gemälde zu beschreiben, die Worte bleiben tot und erklären selbst in der Gegenwart nichts: sobald die Beschreibung echt poetisch ist, so erklärt sie oft und ruft ein neues Entzücken, ein fröhliches Verständnis aus dem Bilde hervor, weil sie wie Musik wirkt und durch Bilder und glänzende Gestalten und Worte die verwandte Musik der Töne ersetzt.« (Tieck, Phantasien über die Kunst: die Farben [Ausgabe Hempel], I S. 261.)

Die Poesie, sagt A. W. Schlegel, soll immer Führerin der bildenden Künste sein, die ihr wieder als Dolmetscherinnen dienen müssen. (Kleinmayr S. 7.)

Er geht weiter und meint:

Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ, den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen. (Sulger-Gebing S. 63.)

A. W. Schlegel bevorzugt nun tatsächlich eine harmonische Schilderung eines Gemäldes dem direkten bildnerischen Eindruck:

Mancher betrachtet Gemälde am liebsten mit verschlossenen Augen, damit die Phantasie nicht gestört werde ... Hierin ist Diderot Meister. Er musiziert viele Gemälde wie der Abt Vogler. (Babbit S. 125 Anm.)

Für ihn ist, wie wir sehen werden, Landschaftsmalerei eine *musikalische Einheit,* die wieder in Dichtung verwandelt werden muß. (Kleinmayr S. 16.)

»Das Athenäum ... tritt für die bisher nur gelegentlich geübte Beschreibung von Bildwerken grundsätzlich ein, indem es ausdrücklich über die *Kunst, Gemälde mit Worten zu malen,* theoretische Anweisungen gibt.« (A. Kerr, Godwi [Berlin 1898], S. 20.)

Auch in England fordert Thom. Griffiths Wainewright den wechselseitigen Einfluß von Bildbeschreibung und Bildbetrachtung. Zu Giulio Romanos *Cephalus und Procris* schreibt er:

We should read Moschus's lament for Bion ... before looking at this picture, or study the picture as a preparation for the lament. We have nearly the same images in both. (Zit. nach Oscar Wilde, Intentions, Tauchn., p. 61.)

Vgl. hierzu Wildes Stellungnahme:

The conception of making a prose-poem out of paint is excellent. Much of the best modern literature springs from the same aim. In a very

ugly and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other. (Wilde, Intentions, Tauchn., p. 62.)

Am schönsten faßt diesen Gedanken der Kunstumformungen in neue Darstellungsarten Keats:

Heard Melodies are sweet,
But those unheard are sweeter.
(Ode on a Grecian Urn, 2 v.)

Er will gehörte Melodien umgesetzt sehen in bildnerische Wiedergabe oder in dichterische Nachbildung der Phantasie.

Noch 1828 vermag Leigh Hunt die Frage aufzuwerfen:

Did anybody ever think of painting a picture in writing?[1])

Er versucht dann 1844 das entgegengesetzte Verfahren und paßt Gemälde berühmter alter Meister dem Charakter der Dichtungsbilder von Spensers *Fairie Queene* an; er kommt dabei zu recht eigenartigen, feinsinnigen Parallelen und beweist dadurch die erstaunliche Anschauungskraft der *Fairie Queene*[2]).

Auch Browning scheint die dichterische Umgestaltung eines Bildeindrucks geschätzt zu haben. Er schreibt zu Guercinos Schutzengel:

I took one thought his picture struck from me,
And spread it out, translating it to song.
(The Guardian-Angel, stanza VIII).

Ganz besonders beschäftigt Swinburne die Frage des Bilderinterpretierens:

No task is harder than this of translation from colour into speech, when the speech must be so hoarse and feeble, when the colour is so subtle and sublime. Music or verse might strike some string accordant in sound to such painting. (Essays and Studies. Notes on Some Pictures of 1868 [London 1901], p. 373.)

Er berührt auch das Problem anderer Kunstumsetzungen:

In this "translation" of a Greek statue into an English picture ... we see how in the hands of a great artist painting and sculpture may become as sister arts indeed, yet without invasion or confusion.
(A. a. O. p. 359, 60.)

Ich wurde durch Fehr[3]) darauf aufmerksam gemacht, daß

[1]) Dreams on the Borders of the Land of Poetry VII. A Evening Landscape (Essays by Leigh Hunt edit. A. Symons, London, Scott. Liber. p. 5).

[2]) Imagination and Fancy. A Gallery of Pictures from Spenser (London 1883), p. 91 ff.

[3]) Bernhard Fehr, Oscar Wildes "The Harlot's House" (Arch. f. n. Spr. 134 [1916]), S. 59 ff. Derselbe, Studien zu Oscar Wildes Gedichten (Palaestra 100 [1918]), S. 165.

Whistler sich dann in seiner *Ten O'Clock Lecture,* 1885 gehalten, ausdrücklich gegen das »Dichten« von Gemälden und Statuen verwahrt. Diese literarische Richtung ist zu seiner Zeit durch Wilde Mode geworden.

Auch in Frankreich wendet sich Baudelaire gegen das Kopieren seines Lieblingsmalers Delacroix in der Darstellungsform einer anderen Kunst:

> Nous comprendrions plutôt qu'un musicien voulût singer Delacroix, — mais un sculpteur, jamais! — O grand tailleur de pierre! pourquoi voulez-vous jouer du violon? (Vol. II p. 36.)

Der Richtung der Vermischung von Kunstsphären entsprangen die Gemäldesonette A. W. Schlegels, die so viel Nachahmung fanden, das »Gemälde«-Gespräch der Romantiker, die Künstlergedichte: z. B. A. W. Schlegels *Pygmalion* über Skulptur, *Arion* über Poesie und Musik, *Campaspe* über Malerei; die Künsterromane, z. B. Malerromane: Heinses *Ardinghello,* Tiecks *Sternbald,* Fr. Schlegels *Lucinde,* Dorothea Schlegels *Florentin;* Musikromane: Heinses *Hildegard von Hohenthal,* Tiecks *Musikalische Leiden und Freuden,* Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders,* E. T. A. Hoffmanns *J. Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden.* Eine ähnliche Kunstrichtung vertreten in England: Swinburnes Bildbeschreibungen, Rossettis, Brownings und Swinburnes Bilderdichtung und schließlich auch Brownings Musikromane in Versen. In Frankreich dichteten Théophile Gautier mit seinen *Tableaux à la plume* und die Brüder de Goncourt in *Idées et Sensations* Landschaftsgemälde in Prosa, auch Baudelaires Schilderungen der Salons wirken wie Malerei.

3. Andersstreben der einzelnen Künste.

Die Tendenz des Umschaltens der verschiedenen Kunstmedien hat ein »Andersstreben« der einzelnen Künste, *Transpositions d'Art,* wie Gautier (Combarieu p. 289) es nennt, zur Folge.

Schon Hemsterhuys erkennt diese Richtung der Kunst:

> On peut dire que nos sculpteurs modernes sont trop peintres, comme apparemment les peintres grecs étaient trop sculpteurs. (Sulger-Gebing S. 95 Anm.)

Fr. Schlegel erklärt:

In den Werken der größten Dichter atmet nicht selten der Geist einer anderen Kunst. Sollte dies nicht auch bei Malern der Fall sein: malt nicht Michelangelo in gewissem Sinne wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker? Und gewiß würden sie darum nicht weniger Maler sein als Tizian, weil dieser bloß Maler war? (Athenaeum hrsg. F. Baader [Berlin 1905], S. 84.)

Fast paradox klingt dann A. W. Schlegels Folgerung:

So sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden. Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken, und wer weiß? So eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft. (Die Gemälde. A. W. Schlegels Sämtl. Werke, hrsg. v. Böcking [Leipzig 1845], IX p. 13.)

Auch Runge stellt eine Forderung auf, die er selbst erfüllt:

Die Analogie des Sehens . . . mit der . . . des Gehörs führt auf sehr schöne Resultate für eine zukünftige Vereinigung der Musik und Malerei. (Kleinmayr S. 22.)

Er erstrebt für alle Künste die Wirkung von Musik:

So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik sein, wie auch Musik sein muß in einem schönen Bilde, und in einem schönen Gebäude, oder in irgendwelchen Ideen, die durch Linien ausgedrückt sind. (Roch S. 81.)

Tieck bewundert dann auch bei Runge, daß in seinen *Tageszeiten*

. . . der Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben hier sichtbar . . . hingeschrieben stehe. (Roch S. 195.)

Tieck und A. W. Schlegel erkennen beide der Malerei einen musikalischen Effekt zu. Tieck:

Es gelang ihm . . . die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen. (Franz Sternbalds Wanderungen [Ausg. Minor], S. 176.)

Oder er wünscht:

Wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel . . . dichtet, in die Malerei hineinlocken könntet. (Franz Sternbalds Wanderungen [Ausg. Minor], S. 317.)

A. W. Schlegel schreibt:

Der Eindruck, den dichtende Landschaftsmaler bezwecken, ist seiner Natur nach musikalisch. (Kleinmayr S. 16.)

Auch Novalis verlangt:

Durchdringung von Plastik und Musik, — nicht bloß Vermittelung. (Ausg. Minor II S. 230.)

Er erklärt:

Es gibt poetische Musik und Malerei — diese wird oft mit Poesie verwechselt, z. B. von Tieck, auch wohl von Goethe. (Ausg. Minor III S. 6.)

In England kommt Hazlitt zu ähnlichen Ergebnissen:

Gusto in painting is where the impressions made on one sense excites by affinity those of another. (The Round Table edit. C. Hazlitt [London 1903], p. 110.)

Er tadelt Claude Lorrains Landschaften, weil sie diese Bedingungen nicht erfüllen:

... they give more of nature as cognisable by one sense alone (than those of any other painter but) they do not interpret one sense by another. (A. a. O. p. 112.)

Walter Pater glaubt:

... all art constantly aspires towards the condition of music. (The School of Giorgione [London 1913], p. 140.)

Auch in Frankreich finde ich bei Gautier eine interessante Bestätigung dieses »Andersstrebens« der Künste und seines Einflusses auf die Kunstsprache, wie ich ihn später aufweisen will:

En ce temps où les arts font souvent invasion dans le domaine les uns des autres et se prêtent des comparaisons, où le même critique parle à la fois des tableaux et des livres, un poète fait souvent penser à un peintre par on ne sait quelle ressemblance qui se sent plutôt qu'elle ne se décrit. (Les Progrès de la Poésie Française depuis 1830. Histoire du Romantisme [Paris 1882], p. 311.)

Fremdartig mutet dann Baudelaires Verurteilung dieser Kunsttendenzen an, wurzelte doch seine eigene Kunst in ihnen:

Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature ... (Vol. III p. 128.)

Bewundert er doch gerade jene Kunst, die ihm eine *correspondance* der Sinne vermittelt wie Gautiers Dichtung[1]), oder Delacroix' Malerei, die ihm seinen eigenen Sinnesuniversalismus verkörpert:

... qui n'a connu ces admirables heures, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes ... où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. (Vol. II p. 243.)

Für die Resultate dieser vielgestalteten Kunstrichtung ließen sich Beispiele in großer Zahl erbringen. Ich halte mich hauptsächlich an die von Babbit gegebenen: Schumann will den Kölner

---

[1]) Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867—1900 par Catulle Mendès (Paris 1902), p. 102.

Dom in Musik bringen, Rich. Strauß Nietzsches Philosophie in Musik schreiben, Liszt setzt Victor Hugos Gedicht *Ce qu'on entend sur la montagne* und Schillers *Ideale* in Musik um, Beethoven in seiner Sonate *Appassionata* gibt Shakespeares *Tempest* wieder, Huber liefert die Orchestration zu Böcklins Bildern, während Böcklin seinerzeit mit seinen Bildern ein pantheistisches Naturgedicht erträumt, Klinger versucht Radierungen über Brahmsphantasien usw. Ich erinnere hier auch an die reichen malerischen Anregungen und Vorwürfe, die die Praeraffaeliten durch Keats', Tennysons, Rossettis, auch Brownings Dichtung gewannen. Ich werde auf diesen Synkretismus in der Kunst noch einmal einzugehen haben, wenn ich die Realisierungsbestrebungen der Synästhesien betrachte.

Auch allgemeiner lassen sich diese Tendenzen des »Andersstrebens« nachweisen: de Quinceys Prosa ähnelt einer Musikkomposition *in which words have to play the part of notes.* (Leslie Stephen, zit. nach Babbit p. 158.)

Noch auffallender ist diese Musikwirkung in Poes *Bells* oder in Swinburnes rhetorischer Dichtung.

Die Wortsymphonisten *par excellence* sind aber die französischen Symbolisten, besonders Mallarmé.

Einen Bildcharakter erstrebte dagegen in seiner Dichtung Gautier, der gesagt haben soll, er brauche für seine kürzeren Gedichte nur Rahmen und Nagel, um sie als Bilder aufzuhängen. (Babbit p. 150.)

Ähnliches ließe sich von Rossettis Dichtung sagen. Ihr wird auch von der zeitgenössischen Kritik der Vorwurf gemacht von: *one art getting hold of another, and imposing on it its conditions and limitations.* (Buchanan, Contemp. Review, October 1871.) Rossetti weist dies Urteil als vollkommen unverständlichen Unsinn zurück. (The Stealthy School of Criticism [Athenaeum, 16 Dec. 1871.])[1]) Wir müssen dem Kritiker nur recht geben: Rossettis Dichtung wird von seiner Malerei wesentlich beeinflußt, wie auch seine Malerei von der Dichtung abhängig ist, gingen doch seine Sonette oft genug dem Entwurf seiner Bilder voraus und regten denselben an. Doch was ihm ein Fehler schien, können wir nur als Vorzug und charakteristische Eigenart Rossettis anerkennen.

---

[1]) Zitiert Rossettis Works p. 487.

Die Richtung des »Andersstrebens« in der Kunst wird heute verstanden und bewundert. Es ist fast zum Schlagwort geworden, z. B. die verschiedenen Richtungen der modernen französischen Literatur nach dem Kunstcharakter, den sie erstrebten, zu unterscheiden: und man sieht in der Romantik vorzugsweise Malerei, bei den Parnassiens Architektur und schließlich bei den Symbolisten Musik.

4. Gesamtkunstwerk.

Die Erkenntnis der Verquickungsmöglichkeit mehrerer Künste leitete über zum Gesamtkunstwerk, dem Idealtraum der deutschen Romantik, wie ihn z. B. Runge und Wagner verwirklichten, und wie ihm so manches Doppelgenie in seiner Kunst, z. B. die Dichter-Maler Blake, Rossetti, Morris, Gautier, der Musiker-Dichter E. T. A. Hoffmann oder in seiner Kunstkritik z. B. Heinse, A. W. Schlegel und Swinburne nahekamen.

Die romantische Utopie des Gesamtkunstwerks wird noch durch ein weiteres Moment begünstigt: durch das spezifisch romantische Streben des Gesamtgenießens, auf das ich noch später eingehen werde. So begnügt sich die Romantik nicht mit einem Sehen von Bildern und Skulpturen, sondern verlangt dazu eine stimmungsvolle Musikbegleitung.

Dies deutet Heinse an:

> Bei den letzten Worten . . . wollten diejenigen, die ihre Augen wieder von der Musik zurück auf das Bild hatten wenden können, einen lichten Glanz um die Köpfe strahlen und die Mutter Gottes sich wirklich bewegen und nicken gesehen haben. (Nehrkorn S. 63.)

Auch Tieck glaubt an ein gegenseitiges Sichpotenzieren von verschiedenen Kunstwirkungen, so daß begleitende Musik ein Bild direkt lebendig werden läßt:

> Es schien ihm, als wenn sich unter den Orgeltönen die Farbengebilde bewegten und sprächen und mitsängen. (Nehrkorn S. 63.)
>
> Nach den Tönen der Musik verwandelten sich die Bildnisse und glühten in den brennendsten Farben; bald war das Grüne und Blaue wie helles Licht funkelnd, dann sank die Farbe erblassend zurück . . . (Steinert S. 43.)

Er betont dann:

> . . . zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebens-

strahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins. ... Darum geschieht es wohl, daß in Kirchen zuweilen selbst unbedeutende Bilder so wundersam in uns hineinsprechen und wie mit einer lebendigen Seele zu uns hinatmen. (Phantasien über die Kunst: Die Farben [Ausg. Hempel], I S. 260, 61.)

Jean Paul schreibt beistimmend hierzu:

Die Musik ... besonders die unbestimmte — ist ein Sensorium für alles Schöne; ja unter Tönen faß ich sogar Gemälde leichter. (Tiecks Werke [Ausg. Hempel], Einl. zu Phantas. über die Kunst I S. 236.)

Auch Novalis schließt sich Tiecks Ansicht an:

Man sollte plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehen, musikalische Kunstwerke hingegen nur in schön dekorierten Sälen hören, poetische Kunstwerke aber nie, ohne beides zugleich genießen. (Glöckner S. 27.)

Runge realisiert bewußt die Allkunst in seiner Malerei:

Meine vier Bilder ... (Die Tageszeiten), wenn sich das erst entwickelt, es wird eine abstrakt-malerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen sollte. (Roch S. 109.)

Auch in England finde ich Anzeichen, die für dieselbe Gesamtkunstrichtung sprechen:

Coleridge:

Without drawing, I feel myself but half invested with language. Music, too, is wanting to me. But yet, though one should unite poetry, craftman's skill, and music, the greater and, perhaps, nobler, certainly all the subtler parts of one's nature must be solitary. (Anima Poetae p. 31.)

Ein Zitat weist darauf hin, daß eine begleitende Kunsteinheit eine neue Kunst gleichsam erst zu schaffen vermag: Morris *Sigurd the Volsung:*

but now the sound
Of pensive music echoing all around
Made all things like a picture.

(Zit. Kassner, Die Mystik, die Künstler und das Leben [Leipzig 1900], S. 206.)

b) Die Arten der Synästhesien.

Das Verständnis für die Einschläge fremder Kunstgattungen in der jeweiligen Kunst verlangte nun zur Formulierung die Sprache eben jener tangierenden Kunst und schuf so jene Ausdrucksweise der Ästhetik, die vermöge der Synästhesien die Gattungsbegriffe sowie die differenzierte Formensprache aller Künste zum Gemeingut machte und die Vergleiche zwischen den Künsten und Künstlern der verschiedenen Kunstzweige begünstigte.

1. Die Titelgebung für die Kunstwerke.

Schon die Titelgebung der verschiedenen Kunstwerke kündigt die neue Sprachentwicklung an. Vom *Farbensinnbild* Fr. Schlegels und den Farbengedichten Gautiers *Émaux et Camées* (1852), besonders seiner berühmten *Symphonie en Blanc Majeur,* gelangen wir zu Merediths *Hymn to Colour* (1888) und den Farbensymphonien Oscar Wildes *A Symphonie in Yellow* (1889), *In the gold Room (A Harmony)* (1885), *Impression du Matin* (1880), das beginnt *The Thames nocturne of blue and gold*[1]), die, wie wir sehen werden, Whistlers Titelführung nachahmen, und schließlich zu seinem Essay, das den Untertitel *A Study in Green* führt (1890), Conan Doyles *A Study in Scarlet* (1887), Kiplings *In Black and White* (1889) und Jerome K. Jeromes *Sketches in Lavender, Blue and Green* (1897).

In Frankreich folgen auf Anatole Frances *Poèmes dorés* (1874) Théodore de Banvilles *Rimes dorées* (1891) und dann in den neunziger Jahren die unzähligen *Stanzes dorées* (1893), *Rimes d'argent* (1893), *Chansons colorées* (1894), *Rimes blondes* (1895), *Rimes roses* (1895), *Verbes mauves* (1898), *Chansons mauves* (1899) usw.

Maler gebrauchten Musiktitel, um den abstrakten stimmungsreichen Ausdruck ihrer Malerei anzudeuten. Oscar Wilde hebt dies hervor:

> I am very fond of the work of many of the Impressionist Painters of Paris and London. Subtlety and distinction have not yet left the school. Some of their arrangements and harmonies serve to remind one of the unapproachable beauty of Gautier's immortal 'Symphonie en Blanc Majeur', that flawless master-piece of colour and music which may have suggested the type as well as the titles of many of their best pictures. (Intentions, Tauchn., p. 160.)

Am bekanntesten sind die Musikankündigungen von James McNeil Whistlers Bildern geworden, Titel, die indirekt auf Wagnerschen Einfluß zurückzuführen sind[2]), direkt wahrscheinlich aber, wie Wilde sagt, Gautiers *Symphonie en Blanc Majeur* auf die Malerei übertragen (Intentions,

---

[1]) Vgl. B. Fehr, Oscar Wildes "The Harlot's House" (Arch. f. n. Spr. 134 [1916]), S. 61.

[2]) Julius Meier-Graefe, Die großen Engländer (München-Leipzig [1908]), S. 146.

Tauchnitz, p. 160)[1]: *Symphony in White* (3 Bilder), *Harmony in Yellow and Gold*, *Harmony in Grey and Green*, *Nocturne, Blue and Gold* (2 Bilder), *Nocturne, Blue and Silver* (2 Bilder), *Nocturne, Black and Gold*, *Nocturne, Blue and Green*, *Arrangement in Grey and Black*, *Arrangement in Grey and Gold*, vor allem seine Ausstellungen, 1884 und 1886, *Notes, Harmonies, and Nocturnes*.

Vgl. auch in Deutschland Ludwig von Hofmanns *Largo* und Klingers *Akkorde*.

1874 verspricht Verlaine mit seinen *Romances sans Paroles* eine Musikgebung seiner Dichtung. Ihm folgen Jean Moréas mit seinen *Cantilènes* (1886) und Stuart Merrill mit seinen *Gammes* (1887). Man findet weiter Titel wie: *Adagiettos* (1888), *Andantes* (1892), *Douze petits nocturnes* (1896).

In England kopiert dann später Henley direkt Whistler und wählt Musiktermini für seine Dichtungen: *Andante con Moto, Scherzando, Largos e Mesto* und *Allegro Maëstoso* in seinen *London Voluntaries*[2]).

Gautiers berühmter Buchtitel *Émaux et Camées* (1852), der die Dichtung in ein ganz neues Kunstgebiet führt, lebt wieder auf in England in Henry Dobsons *Proverbs in Porcelain* (1877) und Andrew Langs *Ballads in Blue China* (1880), und wird nachgeahmt in Frankreich: *Les Medaillons* (1880), *Émaux sur Or* (1892) und *Bas-Reliefs* (1899).

Dem *Pastel* in *Émaux et Camées* ist Stuart Merrills *Pastels en prose* (1890) nachgebildet.

2. Die allgemeine Formensprache der Künste.

Die Einschläge fremder Kunstarten, die nun Gestalt angenommen hatten, suchte man auch zu formulieren und zu differenzieren durch die ihnen eigene Fachsprache. Diese Definitionen werden international, man spricht von einem *Rhythmus der Linien*, einer *zarten Abtönung der Farben*, dem *Crescendo von Farben*, der *Poesie eines Bildes*, einer *Malerei in Tönen* oder *Tonmalerei*, der *Plastik des Dramas*, der *dra-*

---

[1]) Vgl. B. Fehr, Studien zu Oscar Wildes Gedichten (Palaestra 100 [1918]), S. 161 ff.

[2]) H. Jackson, The Eighteen-Nineties (London 1913), p. 173.

matischen Bewegtheit einer Statue, der *duftigen feinen Pinselführung des Dichters*[1]).

Heinse schreibt von *Melodien von Licht und Dunkel (Ardinghello)*[2]), von *Farbensymphonie* (Jessen S. 8), Fr. Schlegel von *Musik der Farben* (Roch S. 205), *er hört den Akkord eines Farbenkomplexes* (Steinert S. 145), Brentano vom *Gesang der Farbe* (Nippold S. 54), er nennt die Malerei *rhythmisch* (Nippold S. 54). Der Fachausdruck für Landschaftsmalerei in der deutschen Romantik ist *musikalisch*.

Jean Paul:

> Die Landschaften der Alten sind mehr plastisch, der Neuern mehr musikalisch oder, was am besten ist, beides. (Vorschule d. Ästh. [Ausg. Hempel], S. 301.)

Jean Paul versteht unter musikalisch *durch Gemütsstimmung* gemalt (vgl. Vorschule der Ästhetik, S. 302).

Bei Swinburne finden sich Ausdrücke wie *the melody of colour*, *symphony of form*, *cadence of colours*, *low melodious notes of . . . painting*[3]).

Baudelaire spricht immer wieder von *Mélodie* einer Farbe (vol. II p. 89, 92 usw.). Seine zahlreichen Entlehnungen aus der Terminologie der Musik für bildende Kunst sind gewollt bei ihm, damit er nicht zu den Kunstkritikern gehört:

> . . . dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances!* (vol. II p. 214, 15).

3. Die Vermischung und Vergleichung der Künste in der Kunstsprache.

Die sprachlichen Entlehnungen aus verschiedenen Kunsteinheiten werden sehr weit, fast bis ins Paradoxe durchgeführt, so daß es sich sehr oft um ausgeführte Vergleiche zwischen zwei Kunsteinheiten handelt. In der deutschen Literatur ist diese Art der Kunstsprache meines Wissens von Heinse entdeckt worden, dessen gleichzeitiges Verständnis für Musik und bildende Künste ihm solche Parallelen geradezu nahelegte. Ich betrachte erst die Vergleiche zwischen bildender Kunst und Musik in der Romantik.

---

[1]) Vgl. dazu Waetzold, Das theoretische und praktische Problem der Farbenbenennung (Z. f. Ästh. IV), S. 349 ff.

[2]) Gesamtausgabe, Inselverlag (Leipzig 1902), IV S. 172.

[3]) Essays and Studies. Notes on Some Pictures (London 1901), p. 360, 364, 365, 373, 377.

Heinse:

Die Verklärung Christi (von Rubens) hat weit mehr Malerisches in Farben und Beleuchtung als die Raffaelische ... Es ist, als ob ein guter Klavierspieler ein klassisch Werk zu Hause mit eigenen Erfindungen und Verzierungen nachphantasiert. (Jessen S. 145.)

Siehe für weitere Beispiele die Zitate Farbe = Ton für Heinse und Plastisches Gebilde = Ton für Heinse, Tieck, Novalis, Schelling in der Statistik der Synästhesien.

Tieck:

... liegt nicht in einigen Heiligenbildern unendlich viel Musik? (Fischer, Farbe u. Kl., S. 515.)

Durch Raffaels 'Dichtungen' weht und klingt ein Himmelsodem und Gesang der Cherubim. (Kleinmayr S. 21.)

Er bezeichnet ein Watteausches Bild direkt als *gemalte leichte Tanzmusik*. (Fischer, Farbe u. Kl., S. 515.)

E. T. A. Hoffmann erinnert wieder an Tieck, wenn er sagt:

Sie finden, daß alle diese reichen (gemalten) Gruppen ... sich zum harmonischen Ganzen verbinden, dessen laut und herrlich tönende Musik der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung ist. (Fischer, Arch. 23, S. 19.)

Noch bestimmter schreibt Runge:

Ich habe ... bemerkt ..., daß dieses Bild ('Lehrstunde der Nachtigall') dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. (Roch S. 200.)

Setzen wir hier noch ein paar Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst.

Tieck:

Pergolese nimmt die hohen und tiefen Töne als Licht und Schatten. (Nehrkorn S. 64.)

A. W. Schlegel:

... die Bilder der großen Komponisten sind die eigentlichen Farbenkonzerte und Symphonien. (Sulger-Gebing S. 99.)

Auch E. T. A. Hoffmann führt diese Gleichsetzung näher aus:

Die Instrumentierung des Musikers ist das Kolorit des Malers. Die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die musikalische Perspektive, die Tonart entspricht dem Ton eines Gemäldes ... Ein gut und vollstimmig auf dem Pianoforte vorgetragenes Stück aus der Partitur möchte den wohlgeratenen Kupferstich, der einem großen Gemälde entnommen ist, zu vergleichen sein ... Der Ton selbst ist in der Musik ganz und gar dasselbe, was in der Malerei die Farbe. (Grahl-Mögelin S. 43.)

Vergleiche für weitere Beispiele bei Heinse, Schumann, E. T. A. Hoffmann das Kapitel Ton = Plastisches Gebilde in der Statistik der Synästhesien.

Malerei wird mit Dichtung in Parallele gebracht, wenn Tieck sagt:

Raffael habe in dem Gewande Marias Rot, Weiß und Blau auf eine Weise verbunden und kontrastriert, wie die Dichter solche Farben zu brauchen und zu deuten pflegen. (Steinert S. 146.)

Brentano verbindet Malerei mit Musik und Dichtung in seinem Vergleich:

Das Auge wird vor seinen Bildern (Fiormonti) ein feines Gehör, das die Schwingungen der einzelnen Töne durch den vollen Akkord hört, und ich möchte seine Malerei rhythmisch und deklamatorisch nennen, es ist, als wallen die Wellen der Iamben durch das Gemälde. (Steinert S. 174.)

Für die Dichtung wird die Fachsprache der Architektur z. B. entlehnt.

Fr. Schlegel schreibt in einem Aufsatz über *Wilhelm Meister*:

Er (Lothario) ist die himmelanstrebende Kuppel, jene (Oheim und Abbé) sind die gewaltigen Pilaster, auf denen sie ruht. Diese architektonischen Naturen umfassen, tragen und erhalten das Ganze. (Sulger-Gebing S. 43.)

Oder die Begriffe der Musik und Malerei kreuzen sich in den Definitionen der Poesie. So bei Novalis:

Die Poesie im strengern Sinn scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein (Musik[alische] Poesie, Deskriptivpoesie). Sollte der Takt der Figur, und der Ton der Farbe entsprechen? (Ausg. Minor III S. 18.)

Wie steht es nun in England? Auch hier finde ich ein Zeugnis und Beispiele für dieselben Stilprinzipien. Erasmus Darwin, *The Temple of Nature* ([London 1893], Note *Melody of Colours*), p. 89 ff.

... as there is a coincidence between the proportions of the primary colours, and the primary sounds, if they may be so called; the same laws must probably govern the sensations of both. In this circumstance therefore consists the sisterhood of Music and Painting; and hence they claim a right to borrow metaphors from each other: musicians to speak of the brilliancy of sounds, and the light and shade of a concerto; and painters of the harmony of colours, and the tone of a picture.

De Quincey vergleicht die antike Tragödie mit Skulptur, die moderne mit Malerei. (Dunn, Thomas de Quincey's Relation to Germany [Diss. Straßburg 1901], p. 133.)

Poe kritisiert Tennysons Gedichte recht eigenartig (Marginalia p. 29/30):

Tennyson's shorter pieces abound in minute rhythmical lapses sufficient to assure me that — in common with all poets living or dead — he has neglected to make precise investigation of the principles of metre; but, on the other hand, so perfect is his rhythmical instinct in general, that, like the present Viscount Canterbury, he seems to see with his ear.

Ruskin schreibt:

Turners pictures are studied melodies of exquisite colour. (Arrows of Chace I 23.)

Swinburne sagt von Blakes Gedichten:

They have a fragrance of sound,
A melody of colour.
(Will. Blake [Lond. 1868], p. 9.)

... the symphony or (if you will) the antiphony is sustained by the fervid or the fainter colours. (Essays and Studies. Notes or Some Pictures of 1868 [London 1901], p. 373).

... the main strings touched are certain varying chords of blue and white not without interludes of the bright and tender tones of floral purple or red. (A. a. O. p. 373.)

Selbstverständlich gebraucht Oscar Wilde dieses neue Stilmittel:

... etchings that have the brillancy of epigrams, pastels that are fascinating as paradoxes. (Intentions, Tauchn., p. 160.)

Auch Whistler:

In every costume you see attention is payed to the keynote of a colour which runs through the composition as the chant of Anabaptists through the Prophète, or the Huguenots hymn in the opera of that name." (The Gentle Art of Making Enemies [Chelsea 1892], p. 125.)

In Frankreich muß sich früh dieselbe Tendenz der Kunstvergleichungen nachweisen lassen. Madame de Staëls Aussage diene uns als Dokument:

Sans cesse nous comparons la peinture à la musique, et la musique à la peinture, parce que les émotions que nous éprouvons, nous révèlent des analogies où l'observation froide ne verrait que des différences. (L'Allemagne III Chap. X. édit. Ch. de Villers [Paris 1823], vol. IV p. 127, 28.)

Gautier geht bei solchen Vergleichen in alle Einzelheiten:

Sa (Molière) manière ressemble à celle des peintres à fresque et des décorateurs de théâtre, qui travaillent pour être vus de loin. Un grand contour, bien suivi, bien appuyé, souvent cerné par une ligne noire, rempli d'une vigoureuse teinte locale, ombrée de quelques hachures et rehaussée de quelques touches de lumière, voilà tout, et c'est ainsi qu'il faut peindre pour la perspective de la scène. (Fr. Luitz, Die Ästhetik von Théophile Gautier [Diss. Heidelberg 1912], S. 131.)

Er glaubt auch nur durch Transgression des Kunstgebietes mit dem eigenartigen Buchtitel *Émaux et Camées* seine eigene Dichtung charakterisieren und richtig einführen zu können:

Ce titre, *Émaux et Camées,* exprime le dessein de traîter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la carnaline ou l'onyx. Chaque pièce devait être un médaillon à enchâsser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs. (Histoire du Romantisme [Paris 1882], p. 322.)

Baudelaires *Petits Poèmes en Prose* versetzt er dann in dasselbe Kunstgebiet wie seine eigene Dichtung und meint ihr wohl so seine Bewunderung zollen zu können:

»Il est bien difficile . . . de donner une idée juste de ces compositions: tableaux, médaillons, bas-reliefs, statuettes, émaux, pastels, camées qui se suivent.« (Einltg. zu Baudel. Werken I p. 73.)

Weiter versucht er die *Petits Poèmes en Prose* mit Weberscher Musik zu vergleichen (p. 75), welche Baudelaire seinerseits dann zur Charakteristik von Delacroix' Bildern verwertet.

Baudelaire verfährt überhaupt in ganz ähnlicher Weise wie Gautier, wenn er ein Gedicht Gautiers mit *symphonie* einführt:

Je dis symphonie, parce que ce poème me fait quelquefois penser à Beethoven. (Rapport sur le mouvement Poétique Français de 1867—1900 par Catulle Mendès [Paris 1902], p. 102),

oder wenn er z. B. Victor Hugos Gedichte Bilder und Delacroix' Bilder Gedichte nennt oder Victor Hugo als Maler, Delacroix als Dichter bezeichnet (vol. II p. 101 u. 102), und schließlich Delacroix auch *peintre-poète* heißt (vol. II p. 281).

Die Werke des Malers Alfred Rethel lassen sich für ihn auch nur als *Poèmes* verstehen. Baudelaire entschuldigt diese scheinbare Willkürlichkeit der Sprachentlehnung:

Nous sommes obligé de nous servir de cette expression en parlant d'une école qui assimile l'art plastique à la pensée écrite. (Vol. III p. 130.)

Obwohl Baudelaire selbst über die neue Mode der Sprache der Ästhetik klagt:

Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues. (Vol. II p. 100.),

ist seine Kunstsprache doch ganz durchsetzt von solchen Sprachmitteln. Immer wieder betont er seine Lieblingsanschauung:

La mélodie est l'unité dans la couleur ... La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie.« (Vol. II p. 92.)

oder

... la couleur est une science mélodieuse. (Vol. II p. 36.)

... le rouge ... le vert ... je les retrouve chantant leur antithèse mélodique. (Vol. II p. 124.)

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point. (Vol. II p. 89.)

Die Musik der Farbe scheint ihm am berechtigsten bei den Bildern seines Lieblingsmalers Delacroix:

... déploya-t-on jamais en aucun temps, fragt er bei einem Bilde von Delacroix, une plus grande coquetterie musicale? ... Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies? (Vol. II p. 10.)

... ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte des ses tableaux est souvent quasi musicale. (Vol. II p. 241.)

In *Les Phares — Fleurs du Mal* wird die Musik sogar genau als Webersche bezeichnet. Auch in einer Prosastelle:

... c'est non-seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, ... la douleur morale! Cette haute est sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur ... plaintive et profonde comme une mélodie de Weber. (Vol. II p. 116.)

4. Die Vergleiche der Künstler in der Kunstsprache.

Die neue Sprachentwicklung geht noch einen Schritt weiter und transponiert Künstler vermöge der Wesensgleichheit der Künste direkt in neue Kunstbereiche, weil sie so glaubt, ihrer Kunst eher gerecht zu werden.

Heinse liebt es besonders, die Künstler der verschiedenen Kunstzweige zu identifizieren, und zwar vergleicht er ebensogut Maler mit Musikern wie Musiker mit Malern.

Er versucht allgemeine Parallelen:

Tizian war ein großer Meister in der Musik der Lichtstrahlen. (Jessen S. 221.)

Michelangelo ... gehört gar nicht unter die Maler, so wenig als einer, der bloß den Kontrapunkt versteht, unter die großen Sänger und Geiger. (Ardinghello [Inselausg., Werke IV, Leipzig 1907], S. 172.)

oder er gibt auch schärfer umrissene Vergleiche:

Musik von Pergolesi ist wie eine Madonna von Raffael. Gewiß aber auch bei Majo, wie eine Madonna von Correggio mit allem Zauber des Kolorits und Helldunklen. (Jessen S. 8.)

Gluck ... hält sein Ganzes gleichsam in einem Rembrandtschen Dunkel durch den verkleinerten Septimenakkord. (Jessen S. 8.)

Hannibal (Annibale Carraccis Fresken im Palast Farnese) macht überhaupt mit seiner Farbe eine Empfindung rege wie Francesco Majo mit Tönen. (Jessen S. 122.)

Piccini gleicht in der Musik nicht selten seinem Landsmann Laca Giordano ... in der Malerei. (Hildegard von Hohenthal [Inselausg. Werke V, Leipzig 1903], I S. 24.)

Auch Jean Paul schreibt merkwürdig antithetisch zugespitzt:

Klopstock, welcher, so wie Haydn in der 'Schöpfung', mit Musik malt, so umgekehrt oft mit Malerei nur tönt. (Vorschule der Ästh. [Ausg. Hempel], I S. 101.)

Am meisten huldigen dann solchen Vergleichen Fr. Schlegel und Görres, deren Neigung zur ausdrucksvollen bis paradoxen Sprachformulierung solcher Ausdrucksweise entgegenkam.

So finden wir bei Fr. Schlegel eine lange Aufstellung, wobei Mantegna gleich Dante, Perugino gleich Petrarca, Tizian gleich Tasso, Correggio gleich Guarini gesetzt wird (Sulger-Gebing S. 123); später verschiebt sich dieses Bild, und er gibt eine etwas andere Anordnung (Sulger-Gebing S. 123 Anm.). Er nennt Dürer den *Shakespeare oder Jakob Böhme der Malerei* (Sulger-Gebing S. 123), *Correggio und Murillo musikalische Maler* (Sulger-Gebing S. 124).

Anderseits erklärt er aber auch:

Tasso ist mehr musikalisch, und das Pittoreske im Ariost ist gewiß nicht das Schlechteste. (Sulger-Gebing S. 73.)

oder:

Shakespeares früheste Werke müssen mit dem Auge betrachtet werden, mit welchem der Kenner die Altertümer der italienischen Malerkunst verehrt. (Sulger-Gebing S. 73.)

Görres kritisiert *Die natürliche Tochter:*

Der innere Wert besticht das Auge, mit der größten Sorgfalt ist die Politur vollendet, und viel ist für einen reinen, spiegelnden Glanz getan; sorgfältig sind, wie an Dürers Gemälden, die Haare gelegt und geringelt, und alle Falten sind geglättet. (Wagner S. 61.)

Eigenartig ist auch die Besprechung von Szenen des *Tell:*

Diese Stellen stehen im Stücke wie die trefflich schöne weibliche Figur und der nackte Jüngling im Vordergrunde von Raffaels *incendio del borgo*. (Wagner S. 60.)

Auch Heine gebraucht dieselben Schilderungsmittel:

Die Oper von Monsigny mahnte mich unmittelbar an seinen Zeit-

genossen, den Maler Greuze: ich sah hier wie leibhaftig die ländlichen Szenen, die dieser gemalt, und ich glaubte gleichsam die Musikstücke zu vernehmen, die dazu gehörten. (Siebert S. 78.)

Wir erkennen nun in England genau dieselbe Richtung. Schon Crabb Robinson übt diese Art des Vergleichs, wenn er in seinen Memoiren I p. 112 schreibt:

His (Goethes) better and more perfect works are without disorde and tumult — they resemble Claude Lorrain's landscapes and Raphael's historical pieces.

Leigh Hunt nennt Spenser *einen Dichter für Maler*. (Imagination and Fancy p. 95.) Auf die interessanten Analogien, die er zwischen Dichtungsbildern und Malerbildern entdeckt, wurde schon hingewiesen. Sie regen dann Coleridge dazu an, seinerseits in Scotts *Rob Roy* zu entdecken *the Rubens-like power of painting motion* (Appendix, Biographia Literaria [London 1847], II p. 447).

(Poussin) was among painters . . . what Milton was among poets,

urteilt dann Hazlitt *On a Landscape of Nic. Poussin*. (Table Talk [Paris 1825], vol. I p. 136.)

Für Shelley ist der Entwurf zum Jüngsten Gericht von Michelangelo der *Titus Andronicus* der Malerei. (Letter to Th. L. Peacock p. 674 [Neapel 1819]).

Rossetti nennt Coleridge *the Turner of Poets*. (A. Symons, The Romantic Movement in English Poetry [London 1909], p. 143.)

Swinburne liebt es, Maler mit Dichtern in Parallelen zu stellen. (Essays a. Studies. Notes on some Pictures of 1868.)

In Oscar Wildes *Intentions* lese ich:

Rossetti translated into sonnet-music the colour of Giorgione and the design of Ingres, and his own design and colour also. (The Critic as Artist, Tauchn., p. 152.)

Ähnlich Fr. Thompson:

. . . We have that absolute virgin-gold of song . . . for which we can go but to three poets — Coleridge, Shelley, Chopin and perhaps we should add Keats. (Francis Thompson, "Shelley", Works III p. 30.)

Sein Herausgeber schreibt hierzu:

In some respects, is not Brahms the Browning of Music? (Wilf. Meynell, Ausg. v. Francis Thompson, vol. III p. 30 Anm.).

In der französischen Literatur möchte ich hier wieder darauf hinweisen, wie eingehend Gautier bei vergleichenden Charakterisierungen ist:

... nous avons été frappé de l'extraordinaire ressemblance de cette tragédie (Cinna) avec les fresques de la Sixtine. C'est ... dans Michel-Ange ... qu'il ... faut chercher ... Corneille. (Michel-Ange), ce farouche artiste ne demande à l'univers, pour exprimer sa pensée, que l'homme nu; cet homme nu dans ses violences anatomiques, parfois il le dépouille encore de la peau ... Corneille en agit de même avec la poésie ... ses alexandrins ont la nudité sevère, le trait cerclé de noir ... Il peint, comme un sculpteur qui laisse le ciseau pour la brasse ... (Friedr. Luits, Die Ästhetik von Théophile Gautier [Diss. Heidelberg 1912], S. 131.)

Ich füge noch ein Zitat von Baudelaire bei. Einzelne Belege — nur allgemeiner gehalten in ihrer Kunst-Parallelziehung — wurden schon im vorigen Abschnitt gegeben. Baudelaire gebraucht diesen Vergleich wieder zur Lobpreisung Delacroix':

Ces deux tableaux sont d'une beauté essentiellement shakspearienne. Car nul, après Shakspeare, n'excelle comme Delacroix à fondre dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie. (Vol. II p. 237, 38.)

Die Übersicht über diese sprachlich fixierten Stil-, Gedanken- und Gefühlsparallelen zwischen chronologisch meist gleichstehenden Einzelkünsten aus verschiedenen Sinneswirkungsgebieten, die aus dem System der Synästhesien in ihrer weitesten Begriffsumfassung heraus erwachsen sind, beweist die erstaunliche Entwicklungsfähigkeit und Hilfskraft dieser Sprachneuerung.

III. Synästhesien in der Dichtung.

Die Synästhesien sind eine neue impressionistische Sprache auch für die Literatur geworden. Die neuere Ästhetik sieht den Wert der Dichtung in ihrer Suggestionsmacht [1]). Mehr denn jede andere Kunst will die Dichtung durch unbewußte Assoziation »innere Bilder« im Menschen erwecken, »in dem möglichst kürzesten Zeitraum die möglichst größte Anzahl von Ideen geben« (Hemsterhuis, Über die Bildhauerei) [2]). Der Dichter des Impressionismus will nicht den Namen der Dinge sukzessiv geben, nicht dieselben schildern, sondern den Eindruck, den sie auslösen, in denen sich unendlich viel zusammendrängt und mitklingt, möglichst vollständig suggerieren.

---

[1]) Cf. Dromard a. a. O.

[2]) Philos. Schriften, hrsg. von Julius Hiss (Karlsruhe u. Leipzig 1912), Vol. I, p. 14.

a) Grundbedingungen für die Synästhesien in der Dichtung.

1. Die Assoziationsmacht der Sinneseindrücke im Leben und in der Kunst.

Wie wichtig sind die Sinneseindrücke für unser ganzes Gefühlsleben! Wie abhängig sind alle unsere Erinnerungsbilder von bestimmten sinnlichen Anschauungen! Kann doch beim Zurückdenken an besonders inhaltsschwere, stimmungsreiche Momente des Lebens schon das Wachrufen eines damals empfundenen Sinneseindrucks wie mit Zaubermacht uns in eine längst vergessene Zeit mit ihrem ganzen Stimmungswert, ihrem Denken und Handeln zurückversetzen. »Si nous fermons les yeux et que nous songeons à quelque événement passé, à un adieu p. ex. quelques détails tout physiques ressusciteront dans notre souvenir, intonation de voix et à la même minute le détail surgira des sentiments que nous avons éprouvés dans ce paysage à écouter cette voix.« (Flaubert.)

Jedes bewußte Gefühl ist innig verwoben mit all den Gedankenreihen und gegenständlichen Vorstellungen eines früheren Erlebens. »Neben der unmittelbaren sinnlichen Wirkung . . . spielen die Erinnerungsbilder einstiger Sinneseindrücke . . . eine . . . bedeutende Rolle.« »Innere Bilder ergeben sich,« »wir glauben, etwas zu hören und zu sehen, das weit hinausgeht über die Grenzen der unmittelbaren Sinneseindrücke.« [1]) Wie schön sagt Keats mit seiner wunderbaren Kunst, Stimmungen zu erwecken und wiederzugeben: "Have you never, by being surprised with an old Melody, in a delicious place by a delicious voice, *felt* over again your very speculations and surmises at the time it first operated on your soul?" (Letter to B. Bailey, Nov. 22nd 1817.)

Maler, Musiker und Dichter verstehen, daß ein bestimmter Vorstellungskomplex an einen ganz bestimmten Sinneseindruck gebunden zu sein scheint, und daß dieser, immer wiederholt, am reichsten an Assoziationskraft ist, ja gleichsam zum symbolischen Ausdruck werden kann.

So kennt die Malerei eine allegorische Farbenwirkung, die sich aus der eigenartigen Gemütsstimmung der einzelnen

---

[1]) Zitiert Walzel, Die künstlerische Form des Dichtwerks (Deutsche Abende, 3. Vortrag, 1916), S. 7.

Farbenwerte erklärt (cf. Goethe, Sinnlich-sittliche Wirkung der Farben, 6. Abt. der Farbenlehre) und im Mittelalter zur konventionellen Benutzung gewisser Farben führte. So in den Heiligenbildern (vgl. Notes a. Queries, vol. III, 1857, p. 513), auch besonders bei Ordensstiftern: die hl. Klara, der hl. Franz, der hl. Dominikus. Eine große Rolle spielte die Symbolik der Farben natürlich im Kirchenstil. Die Allegorie der Farben wird von der deutschen Romantik besonders verstanden. A. W. Schlegel verlangt, daß Maler den symbolischen Eindruck der Farben zur Charakteristik auswägen[1]). Und wirklich gelang es Runge, *die Individualität jeder Farbe* (Novalis [Ausg. Minor], IV S. 258) in seinen Bildern auszunutzen.

»Ein Musikstück kann uns zunächst beim ersten Hören fast gleichgültig sein . . . hören wir es aber dann öfters, bei verschiedenen Anlässen und Stimmungslagen, so verwebt sich . . . so vieles andere mit dem eigentlichen (direkten) Eindrucke, daß ein Wohlgefühl, ja ein seliges Schaudern geweckt wird, welches uns mit ungeahnter Wonne überrieselt.« [2])

Die Wagnerschen Leitmotive vermögen uns selbst Erinnerungsbilder zu geben, die wir oft nur im Unterbewußtsein geahnt haben, die beim ständigen Zurückrufen nun immer deutlicher und gefühlsbetonter für uns werden. In diese Leitmotive sind tiefe Bedeutungen eingefühlt worden, die an Vergangenes erinnern, Gegenwärtiges erklären und Kommendes vorahnen lassen. Bei Wagner sind die Leitmotive oft nur angedeutet oder bis zur Unkenntlichkeit variiert, meist mit einem zweiten Motiv durchkreuzt, so daß man die musikalischen Korrespondenzen direkt herausanalysieren muß. In Bizets *Carmen* hingegen sind diese Leitmotive als Selbstzitate fast greifbarverständlich. Derselbe Gedankenkreis, dieselbe Stimmungsnote wird stets durch ein und dieselbe Melodie angezeigt.

Ein ganz ähnliches Leitmotiv wie in der Musik kann man der Poesie zuerkennen. Der *Parallelismus membrorum* der hebräischen und altgermanischen Poesie, die formelhafte Wiederholung im epischen Stil, die Anaphora, der Refrain und Kehrreim in alter und neuer Dichtung, Homers einzeilig und mehr-

[1]) H. v. Kleinmayr, Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei (Straßburg 1912), S. 27.

[2]) Biese, Das Assoziationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik (Kieler Progr. 1890), S. 7, 8.

zeilige *stehende Verse* bei typisch wiederkehrenden Situationen, seine stereotypen *epitheta ornantia,* Ossians monotone und doch so stimmungsreichen Naturvergleiche, — sie alle sind nicht nur rein äußerlich einem melodischen Bestreben zu verdanken oder formelhaften Traditionen zuzuschreiben, sondern gehen aus von der Erfahrung, daß eine bestimmte Ideen- und Gefühlsassoziation sich an einen Ausdruck gleichsam kettet, und daß dieser wiederholt werden muß, um sie immer wieder zu vergegenwärtigen und wirkungsvoller zu gestalten.

Läßt sich nicht derselbe ästhetische Wert auch den immer wiederkehrenden gleichen Genrebildchen des Volkslieds nachweisen? Sie sind durch lange Überlieferung zu vertrauten Stimmungsbildern geworden, die ein gewisser Nimbus von erlebten und ererbten Vorstellungen umgibt und sie zum wichtigen assoziativen optischen Faktor werden läßt[1]).

2. Vorherrschaft einzelner Sinne im Empfindungsleben der Dichter.

Die Abhängigkeit zwischen Sinneseindruck und Assoziationsgehalt ist eine noch viel größere, wenn es sich um die Konkurrenz verschiedener Sinne handelt. Jeder Mensch hat einen Sinn, auf den er besonders reagiert. Man hat unter den Dichtern solche mit mehr okularem Gedächtnis nachgewiesen — dazu gehört die größte Anzahl der Dichter — und andere mit mehr akustischem Sinn, z. B. Milton, Coleridge, James Thomson, der ältere, Dickens[2]), das überfeine Gehör der Romantiker, das besonders empfänglich für Stille ist. Einige erkennen eine suggestive Gewalt den Düften zu:

Schon Rousseau erklärt:

L'odorat est le sens de l'imagination. (A. Dalleggio, Beiträge z. Psychol. J. J. Rousseaus [Diss. Jena 1902], p. 23.)

Dasselbe empfindet Tennyson:

> The smell of violets, hidden in the green
> ... Tour'd back into my empty soul and frame
> The times when I remember to have been
> Joyful. (Dream of Fair Women, Poems I p. 217.)

[1]) Vgl. D. J. Nadler, Eichendorffs Lyrik. Prag. Stud. 10: 1908.

[2]) Vgl. Peillaube, Les Images (Bibl. de Phil. Exp. IX. Paris 1910), p. 29.

Oder

Who can tell
Why to smell
The violet, recalls the dewy prime
Of youth and buried time?
(Suppressed Song 4—8.)

Dieselbe Duftreminiszenz kennt auch Wilde:

... wondering what there was ... in violets that woke the memory of dead romances. (Dorian Gray [Tauchnitz], p. 173.)

Ganz besonders scheint aber Edgar Allan Poe der Macht dieses osmatischen Sinnes zu unterliegen:

I believe that odors have an altogether peculiar force, in affecting us through association; a force differing essentially from that of objects adressing the touch, the taste, the sight, or the hearing. (Marginalia p. 31.)

E. A. Poe, *A Tale of the ragged mountains* (Vol. V p. 167):

... in the faint odors that came from the forest — there came a whole universe of suggestion — a gay and motley train of rhapsodical and immethodical thought.

Zu der ersten Fassung von *Tamerlane* (vol. VII p. 131):

The hallow'd memory of those years
Comes o'er me in these lonely hours,
And, with sweet loveliness, appears
As perfume of strange summer flowers.

Wie schwer ist es aber nun für den Dichter, uns Sinneseindrücke zu vermitteln, uns sein spezifisches Sinnesleben zu erschließen und zugleich unsern stärkst empfindenden Sinn zu erraten. Je sensitiver der Dichter ist, desto feiner reagiert er auf die leisesten Eindrücke der Außenwelt. Wir aber sind blasiert, wir kennen kein spontanes Empfinden, kein tiefes Einfühlen. Die Formensprache für Sinneseindrücke ist auch abgenutzt, verblaßt und ohne jeglichen Wert als Interpretationsmittel.

b) Ästhetische Bedeutung und Verwendung der Synästhesien in der Dichtung.

In dem Suggerieren von möglichst vielen und möglichst divergierenden Sinneseindrücken liegt der ästhetische Wert der Synästhesien. Unser Staunen über diese neuen Gefühlskombinationen macht uns aufmerksam und dadurch feinfühlig auch für die subtilsten

Reize; unsere Spannkraft, jener Allseitigkeit von Sinneseindrücken folgen zu wollen, gibt uns eine fast absolute Rezeptivität.

Durch die Synästhesien verbinden die Dichter in Form von Vergleichen oder bewußtem Nebeneinanderstellen verschiedener Sinnesdata die Wirkungskraft mehrerer Sinneseindrücke zu einer Gesamtempfindung.

Dieser Sinnesuniversalismus wird der Traum der Romantik. Ihn ahnt Tieck, als er sagte: *Ich kenne nichts Schöneres als so recht viel und mancherlei durcheinander zu empfinden* (Franz Sternbalds Wanderungen II [Ausg. Minor], S. 283), und Novalis, als er rühmend erklärt: *er hörte, sah, tastete und dachte zugleich* (Die Lehrlinge von Saïs, Novalis' Schriften [Ausg. Minor], IV S. 5). E. T. A. Hoffmann schlägt vor, gleich verschiedene Genüsse zu kombinieren:

> So würde ich bei Kirchenmusik alte Rhein- und Franzweine, bei der ernsten Oper sehr feinen Burgunder, bei der komischen Oper Champagner, bei Kanzonetten italienische feurige Weine, bei einer höchst romantischen Komposition, wie die des *Don Juan* ist, aber ein mäßiges Glas von eben dem von Salamander und Erdgeist erzeugten Getränk anraten. (Stock S. 20.)

Keats' Wunsch kann als Motto für die ganze Romantik angesehen werden: *Oh for a life of sensation rather than of thought!* (Letter to B. Bailey, Nov. 22nd 1817). Diese Sehnsucht sah wohl nur Baudelaire ganz erfüllt, der sagen konnte: *O métamorphose mystique De tous mes sens fondus en un! (Fleurs du mal: Tout Entière* v. 6).

Durch die Synästhesien setzen die Dichter auch bewußt oder unbewußt den Empfindungsgehalt eines Sinnes in das Äquivalent eines andern Sinnesorgans um.

Je mehr Wirkungseinheiten verschiedener Sinne der Dichter durch die Synästhesien dem Bewußtseinsinhalt seines Bildes zu geben vermag, desto universeller, größer wird die Interpretationskraft sein. Je mehr ein Dichter sein speziell bevorzugtes Sinnesgebiet in seinem Vergleich zu streifen vermag, desto subjektivwahrer wird die Vorstellungsreaktion sein. Höchstmögliche Potenz der Sinneswirkungskraft ist das Ziel der Synästhesien; in diesem Bestreben berühren sich auch die beiden Arten der Synästhesien: die Bilder und einzelnen Ausdrücke.

c) Stilformen der Synästhesien: Ganze Bilder und einzelne Ausdrücke.

Ein ästhetischer Wert wird in der Literatur meist nur den Synästhesien zuzuschreiben sein, die zu ganzen Bildern verarbeitet sind. Ein einzelner Ausdruck kann zwar ein Bild gleichsam *in nuce* geben (cf. Keats *Velvet summer song* [Endymion IV 294]), meist wird er aber nur als sprachliches Hilfsmittel zu werten sein und somit selten Neues in der Stilistik darstellen. Ich habe also in meiner Aufstellung von Synästhesien nur dann solche Ausdrücke berücksichtigt, wenn sie sich von der Alltagssprache abhoben und direkt originell oder poesiebetont schienen. Die Synästhesien in längeren Vergleichen sind also klar zu scheiden von den Synästhesien in einzelnen Ausdrücken. Verzichten wir bei den ersteren auf jede Anschaulichkeit und differenziertes bestimmtes Fühlen und lassen uns dafür zur Stimmungsintensität und zum Träumen durch die Vielheit der Sinnesimpressionen anregen, so dienen die letzeren dem direkt entgegengesetzten Streben: das Borgen der Ausdrücke aus dem Wortbereich fremder Sinnesgebiete dient zur schärferen Prägnanzierung des jeweiligen Gefühlswertes.

Wir finden die Synästhesien meist in Form von Vergleichen — lang ausgehaltene Vergleiche, — von denen oft nur die beiden Endglieder bekannt sind, und in welche Dichter wie Leser unendlich viel hineinlegen müssen. Gerade weil der Dichter eine Motivierung der Parallelität von Sinneseindrücken vermeidet und das *Tertium comparationis* oft nur in einem Ausnahmefall bedingt scheint, ja meist nur angedeutet oder gar nicht zu entdecken ist, verstehen wir, daß es dem Dichter nicht auf eine Kommensurabilität der beiden Ausdrücke ankommt, sondern daß die Erinnerungsvorstellung, die Stimmungsgewalt, die beide vermitteln, das Ausschlaggebende für ihn ist. Sind aber die Bilder, die zum Vergleich aus anderen Sinnesgebieten herangezogen werden, zu fernliegend und fremdartig, so verzichtet der Dichter sogar auf jedes Vergleichenwollen und setzt die verschiedenen Begriffskomplexe einfach einander gleich, ja einen Sinneseindruck für den andern ein.

Thine old wild songs which in the air
Like homeless odours floated . . .
(Shelley, Revolt of Islam IX 3574—75.)

Hier ist der Vergleich zwischen Musik und Duft noch genau erkennbar. Alte, gleichsam wilde Lieder klingen durch die Lüfte; man weiß nicht, woher sie kommen; so sind auch die Düfte vom Wind weitergetragen, — wir kennen nicht ihren Ausgangspunkt.

Angedeutet erscheint eine gewisse Parallelität noch in:

> She loves to gaze upon a crystal river —
> Diaphanous because it travels slowly;
> Soft is the music that would charm for ever;
> The flower of sweetest smell is shy and lowly.

(Wordsworth, Not Love, Not War nor the Tumultuous Swell 11—14.)

Auch hier ist das Bindeglied zwischen dem klaren Fluß, der immer lieblichen Musik und der Blume mit süßestem Duft noch deutlich. Ihre gemeinsame Eigenschaft ist Sanftmut und Bescheidenheit.

Bei dem dritten Beispiel sind Musik und Duft für den Dichter identisch: Der Duft wird zum Echo der Musik:

> . . . is there who 'mid these awful wilds has . . .
> . . . heard, while other worlds there charms reveal,
> Soft music o'er the aërial summit steal?
> While o'er the desert, answering every close,
> Rich steam of sweetest perfume comes and goes.

(Wordsworth, Descript. Scetches 340, 342—345.)

Die kürzeren, weniger als poetisches Stilmittel zu bewertenden Synästhesien wurzeln meist in einem Adjektiv, z. B. *smoothest silence* (Keats Hyperion I 206), oder einem Verbbegriff, *Listening eyes* (Tennyson, Gareth and Lynette, p. 38), am seltensten in einem Substantiv, *eye-music* (Wordsworth, Airy-Force Valley 14). Oft werden ganze Wendungen mehr sprachlich als poetisch anzusehen sein, z. B. *Laone's voice was felt* (Shelley, Revolt of Islam V 2180). Und habe ich deshalb in meiner Statistik der Synästhesien prinzipiell eine Trennung der beiden Synästhesiearten vermieden, und nur bei dem markanten Vorwiegen der mehr sprachlichen Synästhesien bei einzelnen Dichtern konnte ich auf die ganz verschiedene Wirkungskraft verweisen.

Theoretisch muß versucht werden, jegliche Beseelung (Anthropomorphismus) aus dem Gebiete der Synästhesien auszuschalten. Die Tongebung der Pflanzen z. B. kann nicht als Synästhesie gefaßt werden, wenn wir in ihnen lebende Wesen sehen. Der optische Eindruck der Pflanze muß vermöge einer

eigenartigen Sinnesübertragung auf unsere Gehörsnerven wirken; die optische Vorstellung muß in eine akustische gleichsam umgesetzt werden, — erst dann sind wir berechtigt, von Synästhesien zu reden. Eine wirkliche Synästhesie gibt uns z. B. Mrs. Hemans:

> By what strange spell
> Is it, that ever, when I gaze on flowers,
> I dream of music? Something in their hues
> All melting into colour'd harmonies,
> Wafts a swift thought of interwoven chords,
> Of blended singing-tones, that swell and die . . .
> (Flowers and Music in a Room of Sickness, vol. VII p. 137.)

Dagegen nicht im eigentlichen Sinn Wordsworth:

> . . . flowers . . .
> With all their fragrance, all their glistening,
> Call to the heart for inward listening.
> (The Triad 204—6.)

Das Personifizieren der Naturwerte ist nicht romantisches Eigentum, sondern reicht in den Anfang aller Dichtung und Sage zurück. Die Scheidung ist ungeheuer schwer, weil bei vielen Dichtern, z. B. Francis Thompson, die Synästhesien letzten Endes doch hart an die Grenze einer Personifikation streifen.

I. Kapitel.

Das Aufkommen der Synästhesien in der Sprache der Dichtung.

A. Erstes Auftreten der Synästhesien in den romantischen Literaturen Deutschlands, Englands und Frankreichs.

Die vergleichende Betrachtung der Synästhesien in den Literaturen Deutschlands, Englands und Frankreichs zeigt uns,

daß wir überall, wenn nicht die Entdeckung, so zweifellos die bewußte Einführung und Verwertung dieses wirksamen Stilmittels der Romantik verdanken. So erklärt es sich auch, warum die Synästhesien relativ am frühesten in Deutschland auftreten: die romantische Richtung des 19. Jahrhunderts begann in Deutschland. Wir finden die Synästhesien schon bei Heinse, dem Vorläufer der Romantik, weiter hauptsächlich bei Tieck, dann bei Wackenroder, Jean Paul, Clemens Brentano, Arnim, Görres, Eichendorff, vor allem bei E. T. A. Hoffmann sowie bei Heine, Stifter, den deutschen Musikern und andern mehr.

Die Synästhesien sind am spätesten in Frankreich zu entdecken, wo sie einigermaßen konsequent erst bei Victor Hugo auftreten; ihre wirkliche Bedeutung erreichen sie erst in der französischen Symbolistik.

In England nehmen die Synästhesien zeitlich eine Mittelstellung ein. Vereinzelte Synästhesien aus dem 16. Jahrhundert und bei Ossian abgerechnet, sind erst seit Wordsworth Synästhesien zu konstatieren. Wordsworth kommt — so erstaunlich dies auch klingen mag — meines Wissens das Verdienst zu, die erste Synästhesie in der englischen Romantik gebraucht zu haben; freilich läßt sich diese Synästhesie aus den Jahren 1791/92, gedruckt 1793, ziemlich einwandfrei auf rein literarische Entlehnung zurückführen.

B. Ursachen des Aufkommens der Synästhesien in den Literaturen.

I. Die romantische Richtung als Grundbedingung für die Synästhesien.

Das Erscheinen der Synästhesien in den Literaturen der drei Völker kann kein zufälliges Ergebnis sein, sondern muß eng zusammenhängen mit der Wesensart der Romantik. Nachdem im 18. Jahrhundert von der klassizistischen Schule fast überall das Sinnesleben vernachlässigt, ja auch direkt unterdrückt worden war und jedenfalls stets hinter dem gegenständlichen oder geistigen Dichtungsinhalt zurücktreten mußte, kam eine Reaktion mit der Romantik. Brunetière nennt die Romantik direkt *École de Sensation.*

1. Betonung des individuellen Sinneslebens.

Die Romantik erstrebt das starke Geltendmachen und Vorherrschen des individuellen Sinneslebens. Wie der sensitive Mensch die umgebende Natur mit allen Fasern seines Seins ständig fühlt und nicht einen Sinneseindruck einzeln, sondern mehrere gleichzeitig erfaßt, so will die Romantik Sinneseindrücke konzentrieren und potenzieren.

2. Beachtung neuer Sinneseindrücke.

Wir haben die Bedeutung erkannt, die die Sinnesreize für das Empfindungsleben und die Stimmungshypnose darstellen Diesen Wert hat die Romantik voll ausgenützt. Die Romantiker suchten überall nach Sinneserlebnissen und begründeten dadurch ganz neue Gefühlswerte. Wordsworth hat das Verständnis für das Stille in allen Natureindrücken entdeckt, das Byron durch das Einfühlen in die Einsamkeit der großen Welten verstärkte und Rossetti durch engste Abgeschlossenheit verinnerlichte; Coleridge hat den Blick gewonnen für alle außergewöhnlichen wunderbaren Sinneseindrücke, besonders in Farbenschattierungen und Tonreizen, die später Poe bis zum Grausig-Furchtbaren steigerte; Shelley fand seltene Gefühlswerte im Duft; Keats verfeinerte den gustativen Sinn bis zum geistigen Genießen; Tennyson erreichte die gegenständliche Anschaulichkeit durch seinen Blick für das Charakteristische in Natur und Menschen —: fast jeder Romantiker trug seinen kleinen Stein zum komplizierten Gefühlsmosaik der Romantik bei. Doch damit begnügte sich die Romantik noch nicht. Ihr Suchen ging nach Erschließung neuer, übersinnlicher Gefühlssphären. Sie bedurfte dafür gleichsam eines neuen Sinnes: »Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle ... Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare ...« (Novalis [Ausg. Minor], II S. 298, 299.)

Es ist dies ein Programm für die neue Dichtung, wie es sich umfassender, anspruchsvoller nicht aufstellen läßt, ein Traum der Unmöglichkeit. Und doch vermochte am Ziel des Werdegangs dieser neuen Dichtung ein Vertreter des extremsten Symbolismus, Rimbaud, zu frohlocken: *J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable ...* (Fleischer p. 68.)

3. Ausdrucksgebung für diese neuen Sinneseindrücke.

Wie gelang der romantischen Dichtung die Darstellung von solchen Wahrnehmungsinhalten, die das Wirkungsgebiet mehrerer Künste, insbesondere der Musik und Malerei, umfassen, die eine Zusammenschließung aller Sinneskräfte erfordern und die Ahnung des Übersinnlichen voraussetzen?

Wo sich im 18. Jahrhundert Versuche zur Vermittlung eines mehr differenzierten oder gar transzendenten Empfindungslebens gezeigt hatten, da war die poetische Wirkungskraft meist an der konventionellen Ausdrucksgebung gescheitert oder wurde zum mindesten herabgedrückt durch die analytisch-objektive Darstellungsweise. Das 18. Jahrhundert verstand nicht jenes subtile Erregen vom einzelnen Sinneseindruck, noch weniger von mehreren gleichzeitig.

Die Romantik lernte aber durch die Synästhesien Sinneseindrücke zu suggerieren, die sie neu entdeckt, ja gleichsam sich selbst erst geschaffen hatte und konnte mit den Synästhesien dieselben steigern bis zur Extase, sammeln bis zu einem mystischen Allgefühl. Die Suggestion ist das Ideal der Romantik. Sie wird zur Losung in allen drei Literaturen.

Tieck:

In wenigen Akzenten das Gefühl gleichsam mehr anklingen als aussprechen. (Petrich S. 108 Anm.)

Novalis:

Der mystische Ausdruck ist ein Gedankenreiz mehr. (Ausg. Minor II S. 146.)

Stimmungen, unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich. (Ausg. Minor II S. 237.)

Meredith:

The art of the pen is to rouse inward vision. (H. Jackson, The Eighteen Nineties, London 1913, S. 174.)

Oscar Wilde:

It is the uncertainty that charms one. A mist makes things wonderful. (Dorian Gray, zit. Turquet Milnes, The Influence of Baudelaire [London 1913], S. 244.)

Musset:

Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit: c'est au lecteur à supplier le reste selon ses idées, sa force, ses goûts. (Combarieu p. 162.)

Mallarmée:

Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu, le suggérer, voilà le rêve. (Fleischer p. 15.)

Die Synästhesien besitzen nun diese Suggestivkraft, wie sie sich nicht mehr überbieten läßt. Mit ihnen erreicht der Dichter, was Gautier nach Baudelaire *le don de correspondance* nennt, »pour employer le même idiome mystique, c'est-à-dire qu'il sait découvrir par une intuition secrète des rapports invisibles à d'autres et rapprocher ainsi, par des analogies inattendues que seul le voyant peut saisir, les objets les plus éloignés et les plus opposés en apparence. Tout vrai poëte est doué de cette qualité plus ou moins développée, qui est l'essence même de son art.« (Einleitg. zu Fleurs du Mal [Œuvres Compl.], I p. 31.)

Es wäre meines Erachtens aber verfehlt, wollte man für die Entstehung der Synästhesien nun lediglich die allgemeinliterarische Zeitrichtung verantwortlich machen; es muß sich eine ganz bestimmte Anregung zu diesen plötzlich einsetzenden Sinnesverknüpfungen nachweisen lassen, — der Begriff der Synästhesien als solcher mußte entdeckt werden.

II. Das Castelsche Farbenklavier als besondere Anregung der Synästhesien.

Ich möchte hier die Aufmerksamkeit lenken auf einen pseudo-wissenschaftlichen Versuch der praktischen Verwertung von Sinnesverbindungen, der die Gemüter in Frankreich, Deutschland und England ein ganzes Jahrhundert lang aufs äußerste erregte und nachweislich sowohl in Frankreich als auch in England als Motivierung der Synästhesien in der Kunstsprache verwendet wurde. Es handelt sich um Pater Castels Farbenklavier.

1. Die Erfindung des Farbenklaviers.

Ich resumiere hier kurz die Entstehungsgeschichte des Farbenklaviers, so wie sie Babbit gibt. Im *Mercure* November 1725 hatte Castel seine Theorie des Farbenklaviers beschrieben und sie dann am 21. Dezember 1734 in einem Modell ausgeführt[1]). Den Kern seiner Idee entnahm er einer Abhandlung eines deutschen Jesuiten: *Musurgia* von Kircher (1602—80), der glaubte, daß bei einem Konzert durch die Vibration die Luft angefüllt sein müßte mit sich vermischenden Farben. Castel muß auch, wie später Erasmus Darwin nachgewiesen hat, auf

[1]) Vgl. auch Notes and Queries II (1862), p. 178, 79.

Newton fußen, der eine Kongruenz zwischen Farben und Tönen erkannt hatte und die Breite der Farbenstreifen im Regenbogen den Tonleiterintervallen gleichgesetzt und seine Siebenfarben-Einteilung nach Analogie der Tonleiter aufgestellt hatte. Die Farben der Töne will nun Castel in die Wirklichkeit umsetzen durch Farbenharmonien, die den Tonharmonien genau entsprechen, so daß, wenn sein Klavier gespielt würde, statt der Töne die ihnen korrespondierenden Farben erschienen, z. B. *grün = re, natural, rural, sprightly, rot = sol, a warlike note, bloody, angry, terrible; blau = do, noble, majestic, divine.* Castel glaubt:

> The deaf in this way will be able to see the music of the ears, the blind to hear the music of the eyes, and those who have eyes as well as ears will enjoy each kind of music better by enjoying both. (Babbit p. 55.)

Babbit referiert dann weiter (p. 56—57):

> Castel would like to give more permanency to his colour concerts, to arrive, as he says, at a still easier means of "painting music and sounds", and he proceeds to work out a scheme for what he calls "musical and harmonic tapestries". Can you imagine, he asks, what a room will be, the walls of which are hung with rigadoons and minuets, with sarabands and passacaglias, with cantatas and sonatas, and even, if you please, with a very complete representation of all the music of an opera, . . . dumb music, but a music all the more effective in that it will steal its way into the heart with less noise and tumult.

2. Zeiturteile über das Farbenklavier und Reminiszenzen an dasselbe.

Betrachten wir nun das Farbenklavier im Spiegel des damaligen Zeiturteils. Das Farbenklavier galt als eine Entdeckung, zu der man Stellung nehmen mußte, und wenn es auch meist, selbst von der Romantik, in seiner praktischen Ausführung abgelehnt wurde — der Grundgedanke, auf dem es sich aufbaute, fand weitgehendstes Verständnis.

Ich betrachte zuerst die Aufnahme, die das Farbenklavier in seiner Heimat fand. Rousseau ist wenig eingenommen für Castels Erfindung:

> J'ai vu ce fameux clavecin sur lequel on prétendait faire de la musique avec des couleurs; c'était bien mal connaître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence, et celui des sons dans leur succession . . . chaque sens a son champ qui lui est propre. Le champ de la musique est le temps, celui de la peinture est l'espace. Multiplier les sons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'est changer leur économie, c'est mettre l'œil à la place de

l'oreille, et l'oreille a la place de l'œil. (Essai sur l'origine des Langues, Chap. 16, édit. Musset Pathay [Paris 1824], II p. 482, 483.)

Voltaire spottet sogar über das Farbenklavier (vgl. Anmerkung zu Diderots Œuvres, édit. Assézat, vol. I p. 357 Anm.). Sein Urteil über Pater Castel klingt sehr geringschätzig:

Le Père Castel a peu de méthode dans l'esprit; c'est le rebours de l'esprit de ce siècle. (Lettre à Mr. Thieriot, 7. Aug. 1738.)

Diderot hingegen scheint ein begeisterter Anhänger des Farbenklaviers zu sein: *Il voyait là une idée* et y est revenu à plusieurs reprises avec complaisance, notamment dans l'Encyclopédie. (Œuvr. complètes [édit. Assézat], vol. I p. 357 Anm.)

Vous connaissez, au moins de réputation, une machine singulière,« schreibt er im *Lettre sur les sourds et muets*, sur laquelle l'inventeur se proposait d'exécuter des sonates de couleurs. J'imaginai que s'il y avait un être au monde qui dût prendre quelque plaisir à de la musique oculaire, et qui pût en juger sans prévention, c'était un sourd et muet de naissance. Je conduisis donc le mien Rue St. Jacques, dans la maison où l'on montre l'homme et la machine aux couleurs. Ah, Monsieur, vous ne devinerez jamais l'impression que ces deux êtres firent sur lui, et moins encore les pensées qui lui vinrent . . . devinez ce qu'il conjectura sur cette machine ingénieuse que peu de gens ont vue, dont plusieurs ont parlé et dont l'invention ferait bien de l'honneur à la plupart de ceux qui en ont parlé avec dédain. (Vol. I p. 356—357.)

Madame de Staëls Urteil in *L'Allemagne* III Chap. 10 ist später interessant durch ihren Rückschluß von der Berechtigung des Farbenklaviers auf die Berechtigung der Synästhesien in der Kunstsprache:

Un savant a voulu faire un clavecin pour les yeux qui pût imiter par l'harmonie des couleurs le plaisir que cause la musique. Sans cesse nous comparons la peinture à la musique, et la musique à la peinture, parceque les émotions que nous éprouvons nous révèlent des analogies où l'observation froide ne verrait que des différences.

Wir werden sehen, wie dieser Ausspruch Madame de Staëls Byron indirekt zu seiner Musiksynästhesie in *Bride of Abydos* angeregt hat.

In Deutschland beschäftigte man sich ganz besonders eingehend mit der Idee des Farbenklaviers. Herder erwähnt das Farbenklavier verschiedentlich; ihm ist die Theorie des Ton- und Farbenvergleichs durchaus verständlich — die praktische Ausführung in Gestalt eines Farbenklaviers sagt ihm jedoch nicht zu:

Warum sollte man nun die Farbenleiter nicht mit der Tonleiter vergleichen? Die Verhältnisse mit ihren feinen Übergängen stehen da, beide einander ähnlich, für die verschiedensten Sinne, Auge und Ohr, gleichmäßig geordnet. (Werke [Ausg. Suphan], XXIV S. 436.)

Bei allen Vergleichungen der Töne und Farben muß jeden Überlegenden ein Farbenklavier völliger Mißbrauch dünken. (S. 440.)

Er setzt nun die Gründe auseinander, z. B.:

Licht und Farben sprechen durchs Auge für unseren Verstand, zeichnend und zierend; Töne reden dem Herzen und Gefühl. Jene ungleich schneller, auf einmal aber eine Welt darbietend, so daß diese bleibe . . . Umkehren hieße es die Natur, wenn man die Folge zur bleibenden Gegenwart, diese zur hinschwindenden Folge . . . machen wollte.

Weiter sagt er:

Die Tanzkunst der Alten ist nichts als ihre sichtbar gemachte Musik . . . Wer wollte an ein Farbenklavier denken: da sie lebendige Musik und noch mehr ein vereinter Ausdruck aller Künste des Schönen ist. (Bd. IV S. 120, 121.)

Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsre eigne innigste Natur ist.

A. Es ist doch nicht etwa P. Castels Farben- oder ein Bilderklavier, was in uns gerührt wird?

B. Keine Bilder! Was hätten Bewegungen des Gemüts, Schwingungen und Leidenschaften unsrer innern elastischen Kraft mit Bildern. Das hieße Töne malen. (Bd. XXII S. 68.)

Goethe als leidenschaftlicher Gegner Newtons konnte das Farbenklavier nicht anerkennen. Er betrachtete es aber durchaus als ernste Erfindung und nicht als bloße Spielerei:

Sein (Castels) größtes Unglück ist, daß er . . . die Farbe mit dem Ton vergleichen will, zwar auf einem andern Wege als Newton und Mairan, welcher wie Newton das Spektrum gemessen und die gefundenen Maße dann auf die Molltonleiter angewendet hat[1]), aber auch nicht glücklicher. Auch ihm hilft es nichts, daß er eine Art von Ahnung von der sog. Sparsamkeit der Natur hat, von jener geheimnisvollen Urkraft, die mit Wenigem viel und dem Einfachsten das Mannigfaltigste leistet. Er sucht es noch wie seine Vorgänger in dem, was man Analogie heißt, wodurch aber nichts gewonnen werden kann, als daß man ein paar sich ähnelnde empirische Erscheinungen einander an die Seite setzt und sich verwundert, wenn sie sich vergleichen und zugleich nicht vergleichen lassen.

Sein Farbenklavier, das auf eine solche Übereinstimmung gebaut werden sollte, und woran er sein ganzes Leben hin und her versuchte, konnte freilich nicht zustande kommen, und doch ward die Möglichkeit und Ausführbarkeit eines solchen Farbenklaviers immer einmal wieder zur Sprache gebracht, und neue mißglückte Unternehmungen sind den alten gefolgt. (Gesch. der Farbenlehre, Werke [Ausg. Hempel], XXXVI S. 329.)

---

[1]) Vgl. Farbenlehre (Ausg. Hempel), S. 318.

Heinse besitzt scheinbar wenig Verständnis für das Farbenklavier (vgl. Jessen S. 100). Er verwirft selbst die Analogie von Ton und Farbe. Dies erstaunt uns, da seine ganze Kunstterminologie gerade aus solchen Vergleichen besteht, ja er sie erst einführte und begünstigte und wir nur bei ihm auch solche paradoxe Gleichstellung von Ton und Farbe antreffen wie in folgendem Zitat:

Die Seele zitterte mit den Augenwimpern auf den Sehpunkten der Augen lauter Triller. (Steinert S. 15).

Tieck bringt dem Grundsatz, auf dem das Farbenklavier aufgebaut ist, volles Verständnis entgegen; die Ausführung aber erregt seinen Widerspruch:

Jeder einzelne Ton eines besonderen Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe, und so wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat auch jedes Instrument einen einzigen, ganz eigentümlichen Ton, der es am meisten und besten ausdrückt. Es war eine unglückliche Idee, ein Farbenklavier zu bauen und zu glauben, daß das kindische Spielwerk nur irgendeine angenehme Wirkung hervorbringen könne, gleich den mannigfaltigen Tönen eines Instrumentes. Es konnte nichts weiter erfolgen, als wenn auf mehreren Blas- oder Saiteninstrumenten hintereinander dieselben Töne angegeben würden; denn der Ton ist der Farbe, die Melodie und der Gang des komponierten Stückes der Zeichnung und Zusammensetzung zu vergleichen. (Phantasien über die Kunst. Die Töne [Ausg. Hempel], I S. 272.)

Novalis beweist seine Sympatie für die Erfindung des Farbenklaviers mit folgender seltsamer Gedankengebung:

Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Das Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise, wie die Kehle durch höhere und tiefere Töne (die Vokale), durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein? (Ausg. Minor II S. 238, 39.)

August Wilhelm Schlegel hält die Erfindung eines sogenannten Farbenklaviers für abgeschmackt, aber auch ihm liegt der Gedanke einer Ton- und Farbenverknüpfung nahe:

Die Bilder der großen Komponisten sind die eigentlichen Farbenkonzerte und Symphonien.

... und nur der Feuerwerker könne ein sukzessives Farbenkonzert geben. (Sulger-Gebing S. 99.)

E. T. A. Hoffmann hält Ton und Farbe theoretisch für identisch. Die praktische Nutzanwendung aber im Farbenklavier scheint ihm unsinnig:

Der Ton ist in der Musik ganz und gar dasselbe, was in der Malerei die Farbe ... denkt euch ... wie bald es euch ermüden, oder was für einen momentanen Sinnenkitzel es von Haus aus erregen würde, die schönsten Farben ohne Gestaltung zu schauen? Denkt an das läppische Farben-

klavier des Paters Castel! — Und nun ist's ebenso in der Musik. Der Ton wird nur dann erst tief unser Gemüt ergreifen, wenn er sich zur Melodie oder Harmonie, kurz, eben zur Musik, gestaltet. (Werke [Ausg. Hesse], Bd. XV S. 172.)

In England kenne ich bisher nur die Betrachtung von Erasmus Darwin über das Farbenklavier. Seine Ausführungen finden sich im *Interlude* zu Canto III der *Loves of the Plants*, dem zweiten Teil zu seinem großen Gedicht *The Botanic Garden* und wörtlich wiederholt noch einmal in einer *Additional Note* des *Temple of Nature*, die den bezeichnenden Titel *Melody of Colours* führt. (S. 88—89 [London 1803].)

Sir Isaac Newton has observed, that the breadths of the seven primary colours in the sun's image refracted by a prism, are proportioned to the seven musical notes of the gamut, or to the intervals of the eight sounds contained in an octave ... From this curious coincidence, it has been proposed to produce a luminous music, consisting of successions or combinations of colours, analogous to a tune in respect to the proportions above mentioned ... and thus produce at the same time visible and audible music in unison with each other.

The execution of this idea is said to have been attempted by Father Caffel (Castel), without much success.

... and as there is a coincidence between the proportions of the primary colours, and the primary sounds, if they may be so called; he argues, that the same law must govern the sensations of both. In this circumstance, therefore, consists the sisterhood of Music and Painting; and hence they claim a right to borrow metaphors from each other; musicians to speak of the brilliancy of sounds, and the light and shade of a concerto; and painters of the harmony of colours, and the tone of a picture.

Thus it is not quite so absurd, as was imagined, when the blind man asked if the colour scarlet was like the sound of a trumpet ...

Diese Ausführungen Erasmus Darwins sind interessant, weil sie lange vor Madame de Staël aus der praktischen Gestaltung des Farbenklaviers den Beweis der Berechtigung für die Synästhesien der Kunstsprache ableiten.

Neben diesen theoretischen Abhandlungen über das Farbenklavier begegnen uns in der Sprache der verschiedenen Literaturen noch direkte Anklänge an dasselbe. Ich habe die Ausdrücke schon erwähnt und stelle nur noch einmal die in der englischen Literatur zusammen.

Crabb Robinson zitiert 1804 in seinen Memoiren (vol. I p. 179) den eigenartigen Titel eines Werkes über Architektur *the Music of the Eye*, der bestimmt eine Kennntnis von Castels Farbenklavier und seiner Theorie der *Music of*

the Eyes verrät. Wordsworths Synästhesieausdruck *eye-music* in *Airey-Force Valley* 14 — 1842 gedruckt — beweist eine weitere Verbreitung für dies *nonce-word.*

Erasmus Darwins Titel *Melody of Colours,* durch Castels Farbenklavier beeinflußt, kehrt dann bei Swinburne immer wieder und wird ein Lieblingsausdruck mit allen möglichen Variationen bei ihm. Bei Ruskin findet sich derselbe Begriff: *Turner's pictures are studied melodies of exquisite colour* (Arrows of Chace I 23). Auch Swinburnes *Colours musical* (Two Dreams vol. I p. 254) erinnert an Darwin-Castel.

3. Der Mißerfolg einer praktischen Realisierung von Sinneskompositionen im Farbenklavier.

Die Versuche der Konstruktion von Farbenklavieren gehen noch lange weiter; zudem werden weitere Sinnesverknüpfungen praktisch erprobt und ausgeführt. Castel selbst trachtet, ein *clavecin des odeurs* für Duftkonzerte zu erfinden. In London wurde 1861 eine Soirée veranstaltet, wo Düfte den Tönen von sechs Oktaven entsprechen sollten, eine Theorie, die in einem Buch *The Art of Parfumery* by S. Piesse dargelegt wurde [1]). Noch bis in unsere Zeit reichen diese Realisierungsversuche für Sinneskompositionen. Babbit erwähnt als moderne Errungenschaft den Versuch, eine Schule für *l'Audition colorée* in Paris zu gründen; weiter wurde eine Ausstellung von farbigen Zeichnungen in Boston erstrebt zur Bildgebung von Schumanns und Beethovens Musik. Babbit nennt auch das Kuriosum eines *first experimental perfume concert* in New York, 1902, im Carnegie-Lyceum, *a trip to Japan in 16 minutes, conveyed to the audience by a series of odors* zur Feststellung einer Identität von optischen Vorstellungen bei Duftreaktionen in verschiedenen Individuen.

Auch Millet beschreibt einen analogen Versuch p. l.:

Am 11. Dezember 1891 wurde im Théâtre d'Art das Hohelied Salomos dargestellt und mit allen Sinnesmitteln den Menschen eindringlich gestaltet. Man summierte dazu sowohl optische wie akustische als auch osmatische Reize:

> Première devise: orchestration du Verbe en I, luminé de l'O; orchestration de la musique: en ré; de la couleur: en orangé clair; du parfum: en violette blanche.

[1]) Notes and Queries II (1862), p. 36.

Millet gibt die Erläuterung dazu: die Vokale I und O herrschen im Rezitativ vor, die Symphonie ist in re, die farbigen Dekorationen sind hell-orange, und die Luft im Saal ist durchzogen von Veilchenduft: Abschattierungen, und Verschmelzungen der einzelnen Reize ergeben die Stimmung.

Loïe Fuller wollte am 5. Februar 1908 eine *Lichtorchestration in Farben* im Tanz verwirklichen. Der Versuch blieb unausführbar. (Fleischer S. 69.)

Auch die Geschmackskonzerte, die Huysmans Held *Des Esseintes* sich im Roman *A Rebours* mit verschiedenen Likören leistet, entbehren vielleicht nicht eine realen Hintergrunds.

Il appelait cette réunion de barils à liqueurs, son orgue à bouche . . . Les tiroirs étiquetés "flûte, cor, voix céleste" étaient tirés, prêts à la manœuvre. Des Esseintes buvait une goutte, ici, là, se jouait des symphonies intérieures, arrivait à se procurer, dans le gosier, des sensations analogues à celles que la musique verse à l'oreille. Du reste, chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, p. ex., à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisethe, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; usw.

Il pensait aussi que l'assimilation pouvait s'étendre, que des quatuors d'instruments à cordes pouvaient fonctionner sous la voûte palatine avec le violon représentant la vieille eau-de-vie . . .; avec l'alto simulé par le rhum usw.

Ces principes une fois admis, il était parvenu, grâce à d'érudites expériences, à se jouer sur la langue de silencieuses mélodies, de muettes marches funèbres à grand spectacle, à entendre, dans sa bouche, des solis de menthe usw.

Il arrivait même à transférer dans sa mâchoire de véritables morceaux de musique, suivant le compositeur, pas à pas . . . (A Rebours [Paris 1910], p. 62—64.)

Ähnlich gelingt es ihm, mit osmatischen Eindrücken optische hervorzuzaubern. (Chap. X.)

Es ließen sich noch mehr Beispiele für die Realisierungsbestrebungen der Sinnesverbindungen geben, aber all dies Experimentieren hat keinen größeren Erfolg, als ihn das Castelsche Farbenklavier praktisch aufzuweisen hatte, und grenzt in unserer Zeit an lächerliche Spielerei, die keinerlei Beachtung verdient.

4. Der Wert des Farbenklaviers für den Begriff der Synästhesien.

Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen über Wesensgleichheit von Farbe und Ton und die ästhetischen Betrach-

tungen über die Verwandtschaft der Künste, deren Theorien zu dem Experiment des Farbenklaviers geführt hatten, erhielten nun ihrerseits durch das Farbenklavier auch indirekt wieder neue Anregung und Berechtigung. Die erschöpfendste Zusammenfassung aller dieser Anschauungen gibt wohl das Werk von Johann Leonhard Hoffmann: *Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere*, Halle, 1786 erschienen, das Goethe eingehend in seiner Farbenlehre betrachtet. Hoffmann führt eine bis ins kleinste differenzierte Parallelstellung von Farbe und Ton durch; er weist zwar die Erfindung des Farbenklaviers zurück, seine Theorien übertreffen aber in ihrer Seltsamkeit diejenigen, auf die Pater Castel sich stützt, noch um ein bedeutendes: So setzt er z. B. Dunkelheit und Schatten gleich Schweigen, Licht und Halbschatten gleich Prime und Sekundstimme, die Farben sind Instrumentaltöne: Indigo = Violoncell, Ultramarin = Viole und Violine, Grün = Menschenkehle, Gold = Klarinette usw., eine bunte lavierte Zeichnung ist ein Klavierkonzert, ein impastiertes Gemälde eine Symphonie. Tiecksche Farbentöne der Instrumente, die ganze romantische Kongruenz zwischen Musik und Malerei ist vorbereitet ...[1]).

Ich sehe in dem Farbenklavier die direkte Anregung zum Gebrauch der Synästhesien in der Literatur. Wohl wurde das Farbenklavier als praktisches Ergebnis verurteilt, der Grundgedanke einer Sinnesvermischung, auf dem es aufgebaut, wurde aber durch seine Erfindung *ad oculos* demonstriert, er gewann die allgemeine Beachtung, das allgemeine Verständnis; das Farbenklavier wirkte sensationell.

Die begriffliche Verwertung der Sinnesverbindungen in Gestalt von Synästhesien wird zuerst in die Kunstsprache hineingetragen, weil für das Gebiet der Kunst das Farbenklavier die Wahrheit der Sinnesverbindungen erwiesen hätte, weil die herrschende Kunsteinheitsanschauung solche sprachliche Formulierung verlangte und die neugeschaffenen Synästhesien sich nicht weit von den Synästhesien der Umgangssprache zu entfernen brauchten.

Die Synästhesien werden weiter in die Sprache der Dich-

[1]) Vgl. für ähnliche Anschauungen in England die Literaturangaben in Notes a. Queries II (1862), p. 36, 79, 178.

tung verpflanzt, als die romantische Richtung den Boden zu solchen Sinnesvermischungen vorbereitet und empfänglich gemacht hatte. A. W. Schlegel ist nun berechtigt, festzustellen: *Es gibt nur einen Sinn, und in dem einen liegen alle . . .* (Thummerer S. 1), und Novalis: *Alle Sinne sind am Ende nur Ein Sinn* (Heinrich von Ofterdingen [Ausg. Minor IV], S. 231). Der Gebrauch der Synästhesien ward nun sanktioniert.

III. Persönliche Eigenart als treibendes Element in der Synästhesiewahl in England.

1. Grad der Subjektivität im Synästhesiegebrauch.

Bei den englischen Dichtern scheinen die Anwendungsformen der Synästhesien persönliches Eigentum zu sein. Und doch sind so manche Anzeichen vorhanden, daß auch bei ihnen die Sinneszusammenstellungen nicht jedesmal selbst durchlebt, selbst erprobt sind, und daß die Entdeckung der Möglichkeit von Sinnesverknüpfungen nicht vollkommen autochthon ist. Auffallend ist nämlich eine gewisse Inkongruenz, gerade bei den am ursprünglichsten scheinenden Dichtern, zwischen den Synästhesien ihrer Dichtung und solchen, denen wir in Tagebüchern oder Briefen begegnen; bei Byron und Shelley finden sich sogenannte Lieblingssynästhesien erst in der Dichtung, dann in persönlichen Aufzeichnungen bekundet. Bei Coleridge, Poe, Tennyson koinzidieren die Synästhesien der Dichtung nicht mit den persönlich aufgezeichneten Betrachtungen; nur ganz selten, z. B. einmal bei Poe, kann eine persönliche Erfahrung als Voraussetzung einer Dichtungssynästhesie angesprochen werden. Dies alles weist darauf hin, daß bei den Synästhesien äußere Einwirkungen mit zu berücksichtigen sind. Bei Byron werde ich solchen Einfluß feststellen können, und es ist bemerkenswert, daß gerade bei ihm, wo die Synästhesien so durchaus seiner eigensten Wesensart zu entspringen scheinen — finden sich bei ihm doch fast nur Musiksynästhesien, die seiner Musikliebe entsprechen —, diese nicht restlos eigener Entdeckung zugeschrieben werden dürfen. Byrons Synästhesiegebrauch wird uns gleichsam als ein Musterbeispiel dienen können, um jene Synästhesie-Handhabe bei den englischen Dichtern zu verstehen. Byron hat den Synästhesiebegriff der *gefrorenen Musik* durch die deutsche Literatur gefunden, ihn mit Begeisterung aufgenommen, weil er seiner

Geistesrichtung entsprach, nach seiner Eigenart umgewandelt und ausgedehnt und dann unwillkürlich im Leben dessen Wahrheit bestätigt gefunden.

2. Synästhesien als Kriterium für die Stilart und das Sinnesleben des Dichters.

Dem Gebrauch der Synästhesien in England ist nun aber keinesfalls die Ursprünglichkeit abzusprechen, im Gegenteil: ein subjektiv arbeitender Dichter — und ich glaube, wir dürfen diese Selbständigkeit gerade dem Anfang der englischen Romantik zuerkennen — wird eben nur solche Synästhesien im Leben und in der Dichtung annehmen, die seiner Sinnesart entsprechen. Die Synästhesien können also, nur unter der Einschränkung einer äußeren Anregung ihres Grundprinzips, sehr gut als wichtiges Kriterium nicht nur für die jeweilige Dichtungsart, sondern auch für das gesamte Sinnesleben der einzelnen Dichter angesehen werden.

Ich glaube, dieses Moment ist in den bisherigen Untersuchungen über Synästhesien, außer bei E. T. A. Hoffmann, nicht genug berücksichtigt worden; man begnügte sich meist lediglich mit einer Konstatierung dieses neuen Stilmittels oder suchte bei beabsichtigtem näherem Eingehen die Synästhesien einzig als literarische Tradition zu stempeln. Dies mag in der deutschen Literatur, wo die Synästhesien so viel häufiger zu belegen sind als in der englischen, ja größtenteils zutreffen. In der englischen Literatur möchte ich aber doch eine gewisse dichterische Selbständigkeit im Gebrauch der Synästhesien herauslesen, und ich werde versuchen, die Stellung, die die Synästhesien inhaltlich und formal in der Stilistik der einzelnen Dichter einnehmen, zu beleuchten.

Die Eigenart der Metapherauswahl ist hinlänglich für die literarische Charakteranalyse ausgenützt worden. Neue Perspektiven für die Psychologie der Dichter aber müssen sich ergeben, wenn wir ihren Synästhesien nachgehen. Die bevorzugten Sinnesassoziationen werden durch die Originalität der Auffassung und die Spontaneität ihrer Verknüpfung für wahres Durchleben oder wenigstens individuelle Erinnerungsfragmente garantieren und damit einen fast absoluten Gradmesser für persönliches Sinnesleben geben können. Inwieweit literarische Mode und bewußte Entlehnung bei diesem neuen Kunstmittel

mitberücksichtigt werden müssen, läßt sich, gestützt auf eine ziemlich vollständige Übersicht der Synästhesien in der Literaturepoche und eine möglichst genaue Zusammenstellung der Synästhesien bei den einzelnen Dichtern, annähernd wohl bestimmen.

Der erste Teil meiner Arbeit erstrebt deshalb eine mehr historische Behandlung der Synästhesien, um die Aufnahme und Wiederkehr bestimmter Synästhesiemotive aufzuweisen. Der zweite Teil will durch die individuelle Betrachtung der Synästhesien bei den einzelnen Dichtern für die Charakteristik des dichterischen Schaffens und persönlichen Sinneslebens neue Anhaltspunkte gewinnen.

II. Kapitel.

Vergleichende Übersicht der Synästhesien in der deutschen, englischen und französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

A. Einleitung: Psychologische Gruppierung der Synästhesien.

Ich habe versucht, bei meiner Zusammenstellung der Synästhesien in den Literaturen Deutschlands, Englands und Frankreichs psychologische Gesichtspunkte zu beachten und sie nach den Sinnesgebieten, denen sie entnommen sind, in feste Klassen zu teilen. Eine scharfe Trennung von Primär- und Sekundärempfindung war manchmal fast unmöglich, wenn auch der Assoziationsbegriff vorwiegend durch die Kühnheit

der Konzeption unbewußt herauszufühlen war. Gerade das überraschende Kombinieren von Sinnesmomenten, das Sehen von neuen Perspektiven aus, jener Hauptreiz der Synästhesien, belebt uns sonst so leicht verblassende Sinneseindrücke neu und erhält sie gefühlsbetont.

Am schwersten fällt die Unterscheidung auf akustisch-optischem und optisch-akustischem Sinnesgebiet. Widerstrebt es schon im allgemeinen den Synästhesien, feste Grenzen für bestimmte Sinnesbereiche zu beachten, so ist diese »Gütergemeinschaft« am auffallendsten bei den Eindrücken des Gesichts und Gehörs. Hier sind die Übergänge so willkürlich, so unnachgehbar, daß uns weder Ausgangspunkt noch Ziel zum Bewußtsein kommen und wir wirklich versucht sind hier ein allgemeines Sinnesbereich anzunehmen. Und doch war es mir von Wert, trotz scheinbaren Schematisierens und willkürlichen Scheidens eine Gruppierung zu erstreben. Nur so läßt sich erkennen, daß die Durchkreuzung zwischen optischen und akustischen Impulsen unverhältnismäßig jede andere übertrifft. Ob nun mehr die optischen oder die akustischen Affekte der Assoziationstätigkeit unterliegen, möchte ich, trotz auffallender Überzahl von Synästhesien für akustische Reize in meiner Statistik aller drei Literaturen, nicht absolut entscheiden und wage deshalb auch nicht, Stellung zu nehmen gegen die erstmals von Petrich aufgestellte vielfach angegriffene Theorie: daß die Übertragung von optischen Empfindungen in akustische das Häufigere darstellt. Jedenfalls ist es sicher, daß in unser aller Leben und naturgemäß auch im Spiegel der Dichtung die optischen Momente so sehr in den Vordergrund treten, daß die akustischen meist darüber vernachlässigt werden. Trotzdem gibt es nur wenige Menschen, die abgestumpft sind gegen akustische, besonders musikalische Impressionen. Es ist zu verstehen, daß die Synästhesien eine willkommene Ausdrucksgebung sind für diese stark empfundenen, andern schwer mitzuteilenden Sinneseindrücke.

Obwohl die Sprache dem osmatischen und gustativen Sinne gegenüber vielleicht am ärmsten an Ausdrucksnuancen ist, werden osmatische Sinnesqualitäten selten durch Analogien zum Ausdruck gebracht, und für gustative Reize finde ich ganz vereinzelte Synästhesien bezeugt; nur die konventionelle, wenig nuancierte Umsetzung in gustative Sinnes-

begriffe findet sich. Für osmatische Empfindungsdifferenzen besitzen die wenigsten Menschen wohl genug Reaktionsfähigkeit, und Geschmacksunterscheidungen mögen der Wiedergabe in der Poesie im allgemeinen widerstreben.

Etwas anders verhält es sich mit dem sensorischen Sinn. Hier ist die Sprache besonders reich an Differenzierungen, so reich, daß vom Tastsinn aus die Übertragungen auf andere Sinne ausgehen. Diese Begriffe sind aber so durchaus zum Kontingent unserer Sprache geworden, daß hier die Synästhesie überhaupt nicht mehr empfunden wird: *durchdringend, ergreifend, hart, weich, schwer, leicht, scharf, spitz, stumpf, sanft, rauh, glatt, kalt, warm,* auch *pikant,* und das nur vom Sprachkenner als sensorische Entlehnung erkannte *bitter,* — sie alle werden fast unterschiedslos für unser ganzes Sinnesleben gebraucht: *durchdringender Ton, hartes Rot, schwerer Duft, stumpfer Geschmack* usw. Direkte Bilder aus dem sensorischen Sinnesbereich entnommen finden sich kaum — vielleicht sind sie auch durch ihre enge Verwandtschaft mit dem optischen Sinn nicht herauszukennen.

B. Die zweigliedrigen Synästhesien.

Wir wollen die Bilder, die den Synästhesien zugrunde liegen, nun in schnellem, buntem Wechsel an uns vorüberziehen lassen.

Es war mir nur zwischen den akustischen und optischen Synästhesien möglich, weil umfassend an Zahl und wechselreich in ihren Abschattierungen, bestimmte Einzelmotive zu erkennen, die sich in eigenartiger Weise fast alle in den Literaturen von Frankreich und Deutschland wiederholen.

I. Einförmigkeit der akustischen Begriffe in den Synästhesien.

a) Die Töne in den Synästhesien.

Die Töne repräsentieren in den Synästhesien fast immer einen festen Begriff und stehen ganz allgemein für Musik und Sang, übertragen für Stimme und Wort, und schließlich für Lachen und Seufzer. Es werden also meist harmonische Töne, weniger Naturlaute, d. h. Geräusche, in die Synästhesien hineingezogen. Am öftesten berücksichtigt Wordsworth das Tönen in der Natur; am eigenartigsten ist eine Synästhesie hier

bei Poe. Es handelt sich selten um die gewaltigen unbegrenzten Naturtöne, das Brausen des Meeres, das Toben des Sturmes, den Donner und Wolkenbruch — dies alles scheint sich nicht für die Umsetzung in Synästhesien zu eignen —, wie wir ja überhaupt feststellen müssen, daß die eigentlichen Synästhesien meist nicht der Ausdruck sind für überwältigende Sensationen, sondern vielmehr für unbestimmte, verschwommene, schwer faßbare Empfindungen. So finden wir auffallend viel Synästhesien in England für das mehr Negative von Eindrücken: das Dunkel, die Stille, das Leise verwendet. Mit dem Begriff der Stille trieb die englische Romantik großen Kult, konnte aber dies ihr spezielles Genießen schwer der Umwelt mitteilen. Meist wird durch Kontrastwirkungen: Begleiterscheinung einzelner Töne (1) [1]) oder durch das plötzliche Verstummen von Tönen (2) die Stille vom gegensätzlichen Hintergrund abgehoben und zu unserm Bewußtsein gebracht. Ein romantischer Glaube faßt das Schweigen als echoartiges Nachträumen von Musik auf (3). Am häufigsten wird aber die absolute Ruhe in einen Begriff gebracht, der durch das Paradoxe auffällt und so die Stille wirksam für uns werden läßt: ein Oxymoron bezweckt die Affirmation der Stille (4). Stille ist so intensiv, daß sie direkt auf unsere Gehörsnerven wirkt (5). In diese Klassen gehören die Synästhesien, die die Stille direkt sehen, fühlen oder kosten lassen.

b) Die Stille in den Synästhesien.

Ich will hier die hauptsächlichsten Synästhesien, die als Ausdruck der Stille in Betracht kommen, überblicken. Besonders gern werden der Stille Farbenattribute beigelegt, die sich aber meist auf eine ausgeschaltete appositionelle Bestimmung beziehen sollen, und deshalb sind solche akustisch-optischen Zusammenstellungen nicht direkt als Synästhesien zu rechnen. *The green silence of the main* (Revolt of Islam VII 2913) oder *crystal silence of the air* (Ode to Naples 20) bei Shelley entspricht durchaus dem allgemeinen Gebrauch, während *crystal calm* (Alastor 408) der Hinzusetzung von *stream* bedarf; ähnlich verlangen *the azure silence* (Ginevra 43) oder *azure calm* (Prometheus III 2, 42) oder *clear silence*

[1]) Vgl. Anmerkungen am Schluß des Kapitels.

(Revolt of Islam 1275) eine nähere Apposition. Dasselbe gilt für Keats' *pale and silver silence* (Hyperion II 356).

Als optischer Vorstellungsinhalt erscheint die Stille bei Wordsworth: *visible quiet* (Excursion VI 482) und *silence visible and perpetual calm* (Prelude VI 429) und bei Mrs. Browning: *a calm of God, made visible* (Isobel's Child, vol. II p. 30). Doch wirken erst die nächsten Beispiele als direkte Synästhesien: *Silence and Twilight, . . . creep hand in hand from yon obscurest glen* (Shelley, A Summer Evening Churchyard 5—6), *Silence and Twilight . . . Like vaporous shapes half seen* (Shelley, Alastor 455, 457), *Tis visible silence, still as the hourglass* (Rossetti, Silent Noon, House of Life 19, vol. I p. 186), *The ruffled silence spread again, Like water that a pebble stirs* (Rossetti, My Sister's Sleep, p. 230).

Zu einem mehr sensorischen Bewerten der Stille leiten folgende Synästhesien über:

> . . . silence came heavily again,
> Feeling about for its old couch of space
> And airy cradle. (Keats, Endymion, II 335—37.)

oder

> This moment is a statue unto Love
> Carved from a fair white silence.
> (Francis Thompson, A Narrow Vessel, vol. II p. 82.)

Absolut sensorische Synästhesien stellen die nächsten Belegstellen dar: Der sensorische Begriff *smoothest silence* bei Keats (Hyperion I 206),

dann:

> The silence round us flinging
> A slow arm of sweet compression, felt with beatings at the breast.
> (Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship 43, vol. II p. 166.)

She felt the silence thicken (Meredith, The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 59), *But muteness whipped her skin* (The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 58),

> His silence on my cheek like breath
> I felt in subtle way.
> (Francis Thompson, A Narrow Vessel. A Girl's sin, vol. II p. 76.)

Mit einem Versuche eines gustativen Erfassens der Stille schließe ich diese Zusammenstellung: *Like a sharp strengthening wine it drank The stillness.* (Rossetti, My Sister's Sleep, p. 229.)

Da im Gegensatz zu der Einförmigkeit der akustischen Begriffe den optischen Bildern eine große Differenzierungs- und Modulationsfähigkeit eigen ist, mußte ich meine Gruppierung der akustisch-optischen Synästhesien nach ihnen einstellen.

II. Mannigfaltigkeit der optischen Begriffe in den Synästhesien.

a) Akustische und optische Synästhesien.

1. Beziehung zwischen Ton und Licht im allgemeinen.

Ein Hauptteil der Synästhesien bringt eine Lichtsymbolik der Töne. Diese Lichtwirkung der Töne ist eine Lieblingsanschauung der englischen und deutschen Literatur; in der französischen findet sie sich anscheinend nicht. Wir finden die Lichteffekte der Töne sowohl als allgemeine Lichtwirkung als auch fein abnuanciert als Sonnen-, Mond-, Sternenlicht und Flammenschein gegeben, ohne daß ein bestimmtes System dabei beachtet zu sein scheint. Weder Stärke- noch Höhengrade, noch Klangfarbe scheint im allgemeinen den Lichtvergleich zu beeinflussen. Dem sehr allgemein gehaltenen Lichtvergleich der Töne begegnen wir in der englischen Literatur schon bei Ossian angedeutet.

> ... bring the harp! the light of the song rises in Ossian's soul!
> (The War of Caros [Tauchnitz], p. 188.)

> ... the light of the song arose.
> (The War of Caros [Tauchnitz], p. 192.).

Ottokar Fischer (Über Verbindung von Farbe und Klang, Z. f. Ästh. 2, S. 512) führt jene Wechselwirkung von Ton und Licht in der deutschen Romantik auf Ossian zurück [1]). Nach seinen Beobachtungen findet sich zum erstenmal dieser ausgeführte Vergleich bei Tieck im *Rhyno*, wo es heißt:

> Die Töne versanken, wie der Mond hinter einem schwarzen Tannenhain untergeht; sie verloschen, wie ein fernes Licht in der Sturmnacht dem Wanderer auf sumpfiger Heide erlischt.

Der Name *Rhyno*, die rhythmische Prosa, die Naturschilderungen beweisen genugsam die bewußte Nachbildung von Ossian. Hier werden, wie Fischer ausführt, die beiden Sinnesbegriffe noch auseinandergehalten. Eine gemeinsame, durchaus nicht typische Eigenschaft ergibt den Vergleichspunkt. Wie

[1]) Vergleiche die weiteren Beispiele bei Ossian unter Ton = Sonne und Ton = Dunkelheit.

schwer würde es sein, wollte man die Synästhesien nach ihrem *tertium comporationis* immer auflösen!

Da seltsamerweise der französischen Literatur dies Lichtmotiv der Töne anscheinend fremd blieb — bei ihren Dichtern, die Synästhesien gebrauchten, aber auch andererseits kaum eine Beeinflussung von Ossian vorliegt —, gewinnt diese Behauptung an Wahrscheinlichkeit. Für die englische Romantik und für Tieck ist Ossians Dichtung von großer Bedeutung gewesen. Es nimmt nicht wunder, daß auch jene Ossiansche Anschauung einer Lichtorchestration der Töne in England sowie bei Tieck und dessen Nachfolgern in weitestem Maße ausgebeutet wurde.

Diese Lichtvergleiche für den Ton wirken besonders in einer farblosen Allgemeinheit durch ihre zu große Häufigkeit monoton. Vgl. allein die Parallelen in der englischen Literatur zu Ossians Ausdruck *light of the song*. Bei Moore: *when the light of my song is o'er* (The Legacy, 2 verse; Irish Melodies), Swinburne: *loving light of song* (Thalassius, vol. IV p. 300), *light of sweetest song* (Athens, vol. V p. 208), Meredith: *song of light* (The Lark Ascending, vol. I p. 111), u. a. Ähnlich bei Shelley in seiner Übersetzung von Homers *Hymn to Mercury: clothe in the light of his loud melodies* LXXIII 4, wo der Vergleich mit dem griechischen Text ergibt, daß dieses Bild in keiner Weise dem Original zukommt.

Licht wird umgekehrt auch wieder als Ton empfunden, und Sonne, Mond, Sterne, die Flamme lösen Töne aus; doch beruht nun nicht etwa der Lichtvergleich der Töne auf diesem spezifischen Tonmoment des Lichts, sondern bei den Tönen handelt es sich wirklich hypothetisch um eine Helligkeitserscheinung. Es ist nicht uninteressant, den spezialisierten Wechselwirkungen zwischen Ton und Licht etwas nachzugehen.

2. Ton und Sonne.

Die Parallele Ton gleich Sonne stützt sich meist auf diese Lichtanschauung der Töne. Vergleiche hierzu den sehr allgemein gehaltenen Vergleich des Liedes bei Ossian:

> The song rises, like the sun, in my soul.
> (The War of Inis-Thona [Tauchnitz], p. 203.)

Doch wird bei Swinburne der Vergleich zwischen Ton und Sonne auch deutlich schon durch die Tongebung der Sonne gezeitigt.

Diese Tonwirkung der Sonne wird besonders beim Aufgang empfunden, dann verallgemeinert auf den Untergang und das Sonnenlicht im ganzen. Die Germanen schienen nach Tacitus (Germania Kap. 45) ein Tönen der aufgehenden Sonne zu vernehmen: *sonum insuper emergentis audiri formasque equorum et radios capitis aspici persuasio adicit.* Ob nicht hier ein Vermischen mit der antiken Vorstellung des donnernden Phöbuswagens vorliegt, wage ich nicht zu entscheiden (6).

Auch Ossian kennt einen Ton beim Sonnenaufgang:

> They hear the sound of thy coming forth, O sun!
> (Temora II [Tauchnitz], p. 324.)
>
> The rustling sun comes forth from his green-headed waves.
> (Temora VII [Tauchnitz], p. 361.)

Auch bei Goethe, der sonst Synästhesien in seiner Dichtung nicht verwertet, findet sich zweimal im Faust der Begriff des Tönens der Sonne:

> Die Sonne tönt nach alter Weise
> In Brudersphären Wettgesang,
> Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
> Vollendet sie mit Donnergang. (Prolog im Himmel, Faust I, 1—4.)
>
> Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne.
> Ariel: Horchet! horcht! dem Sturm der Horen!
> Tönend wird für Geistesohren
> Schon der neue Tag geboren.
> Felsen, Tore knarren rasselnd,
> Phöbus' Räder rollen prasselnd —
> Welch Getöse bringt das Licht!
> Es trommetet, es posaunet,
> Auge blinzt und Ohr erstaunet,
> Unerhörtes hört sich nicht. (Faust II 1, 54—62.)

Sehr fest gewurzelt muß der Glaube an den Sonnenton bei den deutschen Romantikern gewesen sein, so daß die Spätromantiker den Ausdruck *Schallsonne* prägen konnten.

In England sind Swinburne und Francis Thompson die Vertreter dieser Hypothese.

Auch in der französischen Literatur begegnet man dem Glauben an den Sonnenton bei Victor Hugo, dann bei Baudelaire und verschiedenen Symbolisten.

3. Ton und Mond.

Der Vergleich der Töne mit Mondlicht wird wohl durch die gegenseitige Weichheit nahegelegt. Die deutsche

Literatur geht mit dieser Parallelsetzung sehr weit und verschlingt Ton und Mondlicht zu einem untrennbaren Ganzen. Auch für James Thomson sind Mond und Stimme identisch.

Die Tonwirkung des Mondlichtes läßt sich nicht absolut wie bei der Sonne auf eine alte mythologische Anschauung zurückführen. L. Morel[1]) faßt eine Stelle bei Milton als Vorahnung der späteren Synästhesien auf.

> The Sun to me is dark
> And silent as the Moon ...
> (Samson Agonistes 86—87.)

Wir haben es hier aber wohl mit einem der vielen Latinismen Miltons zu tun. *Luna silens* steht für Neumond, wie aus einem Kommentar zu Milton von Wilson Verity (Cambridge 1892) hervorgeht. Vgl. hierzu den deutschen Ausdruck *mondstill*, den Grimm auch als »ohne Mondschein« erklärt.

Die direkte Tongebung des Monds ist in der englischen Dichtung nicht immer verständlich und in der deutschen Literatur nur bei Tieck und Arnim bezeugt zu finden. Die Anschauung muß aber zum mindesten in Deutschland allgemein gewesen sein; wenigstens läßt sich eine Stelle in der *Zeitung für Einsiedler* nur als Parodie darauf verstehen.

> Sie sehen den Mond ...
> Sie sehen ihn singend ...
> (Geschichte des Herrn Sonett [Ausg. Pfaff], S. 13.)

Die französische Literatur kennt scheinbar keinen direkten Lautcharakter des Mondes. Bei Victor Hugo handelt es sich mehr um Gehörshalluzinationen, die durch den Mondschein in der stillschlafenden Natur geweckt werden (vgl. Stroloke S. 230, 231).

4. Ton und Sterne.

Unsere nächste Gruppe Synästhesien bringt die Wechselwirkung zwischen Ton und Sternenlicht. Sie geht auf die alte Anschauung der Sphärenmusik zurück (7), die zum Lieblingsgedanken der Weltliteratur geworden war und vielleicht auch Sonnen- und Mondton beeinflußt hat. Bei der Sphärenmusik sind Klang und Licht so innig verwebt, daß bei unserer Synästhesieaufstellung die Trennung beider Begriffswerte fast undurchführbar wurde. Belegstellen sind in allen Literaturen aller Zeitepochen hierfür unendlich an Zahl.

---

[1]) James Thomson, Sa Vie et ses Œuvres [Thèse Paris 1895], p. 330.

5. Ton und Flamme.

Die Erinnerungsvorstellung Flamme und deren verwandte Erscheinungen wird oft bei akustischen Momenten geweckt, doch ist meine Rubrik kleiner, weil sie stets Gefahr läuft, mit derjenigen von Ton und Licht allgemein vermengt zu werden. Die deutschen Dichter verstehen, in diese Vergleiche sehr viel Abwechslung zu bringen.

In seltsamer Einstimmigkeit sehen Tieck, E. T. A. Hoffmann, Mörike und Victor Hugo im Nachtigallensang einen Flammencharakter.

Die Umkehrung Flamme gleich Ton ist am interessantesten durch Poe gedeutet.

6. Ton und Dunkelheit.

Bemerkenswert ist die Korrelation zwischen Ton und Dunkelheit, wobei Dunkelheit sehr weit zu fassen ist, auch als Schatten (Rauch) und Nebel (Wolken und Regen) und schließlich ganz absolut als Nacht.

Ossian drückt die Schattenwirkung der Stille aus:

> Silence darkened in the land.
>
> (Temora II [Tauchnitz], p. 321.)
>
> Silence darkened on every hero's face.
>
> (Fingal-Ausg. Temora [1762], p. 181.)

In der Ausgabe von 1773:

> Silence darkened every face. (Temora I [Tauchnitz), p. 309.)

Interessant ist später Heines Gedanke der Licht- und Schattenwirkung der Musik.

Auch das Bild Ton gleich Nebel können wir schon bei Ossian belegen:

> The song comes, with its music, to melt and please the soul. It is like soft mist, that, rising from a lake, pours on the silent vale.
>
> (The Songs of Selma [Tauchnitz], p. 212.)

Dieser Passus kehrt fast wörtlich auch bei Tieck wieder:

> Eine leise Musik schwebte wie Abendnebel vom Boden empor und wiegte sich zitternd durch die Dämmerung. (Steinert p. 105.)

Die direkte Umkehrung Nebel gleich Ton gebraucht nur Wordsworth in eigenartiger Weise, auf die ich später noch eingehe.

Ossian kennt auch direkt eine Stimme der Nacht:

> Shrill, through the heath of Lena, he heard the voice of night.
>
> (Fingal II [Tauchnitz], p. 227.)

Den Toncharakter der dunklen Nacht vertritt in der englischen Literatur sehr konsequent Poe; außerhalb der englischen Literatur ist er mir nur ganz vereinzelt begegnet.

7. Ton und Farbe.

Das Farbenhören, das eine so große Rolle in der deutschen Romantik und auch in der französischen Symbolistik spielt, scheint in England kaum gekannt zu sein. Gold und Silber, die allgemein für »glänzend« stehen, werden viel für Tonwirkungen verwendet, haben sich aber durch ihre Häufigkeit durchaus zum ziemlich farblosen *epithetum ornans* abgenutzt; ich habe deshalb die Beispiele dafür im allgemeinen nicht gebucht. Direktes Farbenhören hat wohl nur Poe gekannt. Dies geht aus einer seltsamen Notiz in seiner Marginalia mit ihrer Vermischung von Mückensurren und Orangenfarbe hervor. Alle anderen Farbenvergleiche, die besonders Tennyson liebt, sind zu allgemein gehalten, einmal im Toncharakter oder im Farbenwert, um ein Farbensehen bei akustischen Momenten zu beweisen. Jedes originale, intensive Schauen der Musik setzt ein tiefes Musikverständnis voraus, dessen die größtenteils unmusikalische englische Romantik nicht fähig war. Am glaubhaftesten finden wir das Farbenhören denn auch bei den deutschen Musikern: Meyerbeer, Schumann, Liszt, Bülow bezeugt. Sehr weit geht Tieck in seinen Synopsien. Er erkennt den einzelnen Instrumenten bestimmte Farben zu, was Runge dann in seiner Malerei zu versinnbildlichen trachtet. A. W. Schlegel möchte den Vokalklängen Farben beilegen.

In der französischen Literatur erscheint die *Audition colorée* mit Musset und Théophile Gautier; in der französischen Symbolistik ist sie dann zur Manie geworden, und Rimbauds Farbensonett (um 1871) gewann programmatische Bedeutung. René Ghil versuchte dann in seinem *Traité du Verbe* (1886) den Ton von Vokalen und Instrumenten wissenschaftlich zu ergründen.

Der Empfindungsinhalt Ton bei Farben ist äußerst merkwürdig und besonders eingehend nur in der deutschen Literatur betrachtet worden. Direkt parodistisch wirkt E. T. A. Hoffmanns Cis-Moll- und E-Dur-Farbe. Das eigentümliche Tondifferenzieren der Farben bei Stifter ist wohl als be-

absichtigte Umkehrung der Tieckschen Farben bei Instrumentaltönen gedacht.

Wir kommen nun zu den Bildern, die immer konkretere optische Vorstellungsinhalte berücksichtigen.

8. Ton und Wasser.

Die Parallele Ton und Wasser gehört nicht speziell der Romantik an. Der Vergleich des schnell beweglichen, wogenden Elements mit der Leichtigkeit und dem Schweben des Tons liegt nahe; besonders gern wird der aufsteigende Ton dem Fontänenstrahl gleichgesetzt; dann soll der Wasserschwall des Stromes oder Wasserfalls auch das Hinreißende der Musik darstellen.

Für das umgekehrte Bild konnte kein Beispiel gefunden werden, da der Ton des Wassers keine Synästhesie ergibt.

9. Ton und Tropfen.

Das Bild Ton gleich Tropfen, wobei der Tropfen immer konkreter gefaßt wird: Wasser-, Tau-, Tränen-, Honig- und schließlich Perlentropfen, ist dem eigentümlichen Toncharakter, besonders des Tremolos und Trillerns, genau angepaßt und leitet schließlich zu den mehr stofflichen Bildern der Musik über.

Es gibt hierfür keine Umkehrung des Vergleichs.

10. Ton und Gewebe.

Für die Verbindung des rein Materiellen mit Musik finden sich massenhaft literarische Vorbilder. Ich erwähne nur hier wiederum Ossian:

> Thy feast was spread with song.
>
> (Oina-Morul [Tauchnitz], p. 166.)

Der Vergleich zwischen Musik und Gewebe ist unoriginell, aber doch manchmal wirkungsvoll. Das Ineinanderklingen der Töne wird sehr anschaulich durch das Verschlingen der Fäden gekennzeichnet.

Wir können unter den nächsten Bildern eine immer höhere Konkretionsstufe unterscheiden, bis wir zuletzt Musik und plastisch-architektonische Bildungen wechselseitig aufeinander bezogen sehen.

11. Ton und plastisches Gebilde.

Die formalen Konzeptionen für akustische Begriffe wirken manchmal etwas befremdlich, so Shelleys Muschel als *slumbering music* (Prom. III 72) und Tennysons Krone aus *fleshless laughter* (Gareth a. Lynette p. 82) oder Bridges' *silver speaking mirrors of desire* für Musik (Ode to Music. Later Poems 18, 1.)

Der Vergleich zwischen Musik und Säulen und Statuen wendet sich in der Betonung des Plastischen eigentlich mehr an den taktilen Sinn. Doch ist die scharfe Abgrenzung zwischen optischem und sensorischem Gebiet unmöglich.

Wir bemerken in der englischen Dichtung eine Vorliebe des Bauens mit Musik, das sich aus der Vorstellung eines Bauens zur Musik ableitet und schließlich den ganzen Bau zu Musik werden läßt. Dieser letzte Schluß wird in der englischen Romantik nicht direkt versucht: Musik, nicht Architektur, bleibt immer der übergeordnete Begriff.

Anders in Deutschland; doch ist da die Vorbedingung für solche Musikanschauung bei Architektur eine andere. Die deutsche Romantik liebt es nämlich, die Musik fein und geistreich mit Architektur verschiedener Stilgattungen zu identifizieren. M. Katz[1]) schreibt dazu: »Es liegt . . . nahe, daß die Musik Bachs, Händels und anderer vielfach zur Vorstellung der Kirche führt und besonders die Bachsche Musik durch ihre scharfe Linienführung häufig den Eindruck gotischer Dome erweckt, obwohl dieser Komponist einer späteren Architekturperiode angehört.«

Der gewagten Umkehrung des Vergleichs begegnen wir wohl zuerst bei Heinse, der in seinem Tagebuch auf der Reise von Rom nach Düsseldorf 1783 den Eindruck der Kirche la Portiuncula in Albani folgendermaßen schildert:

> Das Ganze macht einen Klang in die Seele wie C-Dur, oder der Jonische Rhythmus. (Jessen S. 8.)

Bekannt wurde aber erst das berühmte Paradoxon der deutschen Romantik: *Architektur ist gefrorene Musik.* Dies hat Schule gemacht sowohl in Deutschland als auch in Frankreich und England. Tieck sieht Musik in den gotischen

---

[1]) Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann. Hoffmann und Tieck (Diss. Gießen 1910), S. 34.

Formen des Straßburger Münsters, die *den harten Stein und Felsen wie in Musik und Wohllaut auflösen.* (Joël S. 48.)

Novalis empfindet Arabesken, Muster und Ornamente als sichtbare Musik. (Ausgabe Minor III S. 12.) Er fragt:

> Sollte alle plastische Bildung, vom Kristall bis auf den Menschen, nicht akustisch durch gehemmte Bewegungen zu erklären sein?
>
> (Ausgabe Minor III S. 105.)

In der englischen Literatur ist dieser Musikglaube aus der Plastik in die menschlichen Gestalten hineinverlegt worden. Ich finde für Musik bei direkter Architekturanschauung erst ein Beispiel aus dem Jahre 1892 bei Symonds, Michelangelo II 5:

> No edifice ... is ... more musical in linear proportion than the Church of St. Andrea at Mantua.

Doch weist der Büchertitel *The music of the Eye* für eine Abhandlung über griechische Architektur, den Crabb Robinson (1804) in seinem Tagebuch (8 Cap. vol. I p. 179) erwähnt, direkt auf deutsches Vorbild.

Madame de Staël bezeigt in *Corinne*, 1807, ihre Abhängigkeit von der deutschen Anschauung[1]).

> Saint-Pierre est un temple posé sur une église ... La vue d'un tel monument est comme une music continuelle et fixée, qui vous attend, pour vous faire du bien quand vous vous en approchez.

Wir kommen nun zu den Metaphern, die mehr Belebtes berücksichtigen: Pflanzen, Tiere und Menschen.

12. Ton und Pflanzen.

Musik wird als Blume versinnbildlicht, doch ist im allgemeinen dies eine seltnere Anschauung, und die reziproke Gedankenverbindung zeigt sich viel häufiger. Die Entdeckung einer Verwandtschaft zwischen Pflanze und Ton ist wohl der Romantik vorbehalten geblieben, die allem Schönen und Poesiebetonten, das sie kennt, gern eine innere Musik zuschreiben will. Diese Musikassoziation bei Blumen begegnet uns besonders oft in der englischen Literatur und hat etwas Bestrickendes. Am fernsten scheint der französischen Literatur diese Anschauung zu liegen.

---

[1]) Edition Madame Necker de Saussure et Sainte Beuve p. 69.

13. Ton und Vogel, Biene, Schmetterling.

Analogiebeziehungen zwischen Tönen und Vögeln oder Bienen und Schmetterlingen sind sehr beliebt und leicht verständlich: das Leichtbeschwingte des Tonelements wird sehr glücklich durch das Flattern, Fliegen und Schweben wiedergegeben.

Die Umkehrung Vogel gleich Ton stellt einen Ausnahmefall dar.

14. Ton und Personen.

Musik kann Gestalten suggerieren oder selbst als Lebewesen angesehen werden, doch darf dies streng genommen kaum als Synästhesie gerechnet werden, weil bei einem Synästhesiebegriff jegliche Beseelung ausgeschlossen werden sollte.

Die Lieblingsanschauung der englischen und deutschen Romantik ist die Verkörperung von Musik im Menschen, die verschiedene ideelle Grundlagen hat. Sie kann ausgehen von der Harmonie und dem Rhythmus in den Bewegungen mancher Menschen, die sie Musik gleichsam leben lassen; ich zitiere hier zwei Beispiele dafür schon bei Ossian und Burns:

> . . . white bosomed Agandecca moved like the music of songs. (Cath-Loda Duan III [Tauchnitz], p. 137.

> Sae sweetly move her genty limbs,
> Like music notes o' lover's hymn's.
> (Song: My Lord A-Hunting [Globe Edit], p. 246.)

Diese Vorstellung wird von Tennyson beachtet; auch Poe, James Thomson kennen sie. In Deutschland scheint sie besondere Vorliebe bei Tieck zu genießen.

Die Musikvisionen im Menschen können weiter beruhen auf jener seltsamen Beeinflussung der Gesichtszüge durch Töne, die dieselben veredeln, bis sie gleichsam zum Abglanz der Musik werden; dieser Gedanke ist in England wohl von Wordsworth eingeführt worden, der, im Einklang mit seiner Lebenstheorie, von Naturtönen solche weitreichendste Wirkungskraft annimmt. Mrs. Browning überträgt nach ihrer Erfahrung dann diese Macht auf die Musik der Dichtung.

Es braucht aber keineswegs immer äußeres Hören von Musik zu sein, das solche Harmonien im Menschen erweckt, — der Menschen eigenstes Singen, ihr Sprechen, Seufzen, selbst Denken, veranlaßt ein Mit- oder Nachklingen ihres ganzen Seins. Solche Musikwandlung des ganzen Menschen gehört

noch heute zum beliebten Stimmungsrequisit, z. B. W. Pater (Marius the Epicurean [London 1913], II p. 106):

The boys whose very faces seemed to sing.

Schließlich kann die Musikverkörperung im Menschen, auch spezialisiert in Augen und Haaren, vom Grundsatz der *gefrorenen Musik* abgeleitet werden, und zwar in England viel öfter und bestimmter als in Deutschland, der Heimat dieser Anschauung. Wir werden bei Byron die Entwicklungsphasen dieses Gedankens kennen lernen.

In der französischen Literatur deutet Gautier diese Musik im Menschen an.

15. Ton und Landschaft.

In der deutschen Literatur wachsen sich die Musikvisionen, die wir im einzelnen schon betrachtet haben, gern zu ganzen Bildern aus, in denen dann Vorstellungen mehrerer Sinne verdichtet sein können. Diese Bilder sind so zahllos und so reich ausgemalt, daß ich nur wenige kurze Beispiele davon zitieren konnte. Diese besondere Art des Schauens bleibt hervorragend musikalischen Geistern vorbehalten, wie wir ihnen in der englischen Romantik nicht begegnen. So versteht E. T. A. Hoffmann sogar Tonarten durch ganz bestimmte Gefühls- und Vorstellungskomplexe zu charakterisieren.

In der englischen Sprache kommt dieser bildartigen Ausgestaltung von Musik Longfellow am nächsten; ich habe ihn deshalb in den Bereich dieser Arbeit gezogen, in der ich eigentlich außer Poe nur die englische Literatur berücksichtige. Ob diese Bildkraft der Musik aber bei ihm ursprünglich ist, kann ich nicht beurteilen.

Für Gautier und Alfred de Vigny zaubern bestimmte Melodien ganze Genrebildchen hervor.

Die Musiksuggestion bei Landschaften anderseits kennt besonders die englische Literatur; sie ist hergeleitet aus ihrer Tonverknüpfung mit Blumen, die sich auf Gärten und Felder und schließlich auf den Stimmungswert ganzer Landstriche erstreckt.

Die deutsche Romantik überträgt diese Musikanschauung mehr auf Landschaftsmalerei, für die *musikalisch* direkt zum Fachausdruck wird.

Für die französische Literatur konnte ich bei Stendhal

einen zweifachen Beleg dieser Tonempfindung in Landschaften entdecken, der sich bezeichnenderweise sowohl in seinen Memoiren als auch im Roman findet und deutlich auf sein Musikverständnis und seine Musikliebe hinweist.

16. Ohr und Auge und Sprache.

Ich mußte in meine Zusammenstellung der akustischen und optischen Synästhesien noch eine kleine Gruppe einschieben, bei der es sich weniger um ein Vermischen der differenzierten Sinnesgebiete handelt als vielmehr um ein allgemeines Vertauschen der Sinnesagenten.

Es sind diese Synästhesien die begrifflich und sprachlich kondensiertesten Synästhesien: z. B. *lullabies of sight and sound* (Southey, Thalaba the Destroyer IV 10), *eye-music* (Wordsworth, Airey-Force Valley 14), *visible silence* (Rossetti, House of Life 19. Silent Noon). *Eye . . . deaf and silent* (Wordsworth, Ode, Intimations of Immortality 111, 112), *listening eyes* (Tennyson, Gareth and Lynette, p. 38), *loud eyes* (Francis Thompson, A Girl's Sin, vol. II p. 75), *eyes are thunders* (After nine Years, vol. II p. 213), *ungesehene Lieder* (Tieck: Fischer, Farbe und Klang, S. 528), *Siehst du . . . dieses . . . Singen . . .* (Tieck, Steinert S. 109), Heinse spricht von *Trillern der Wimpern auf den Sehpunkten der Augen* (Steinert p. 15). *On l'écoute des yeux* (Rostand, Babbit p. 154).

b) Akustische und Osmatische Synästhesien.

Von den Synästhesien, die die übrigen Sinne berücksichtigen, mutet am fremdartigsten, aber vielleicht auch am poesiereichsten, die Analogiesetzung von Musik und Duft an. Ich habe diesen Wunderglauben in der englischen Literatur schon bei Shakespeare und Bacon vorbereitet gefunden und werde später noch bei Wordsworth darauf hinzuweisen haben.

Diese Wechselbeziehungen zwischen Musik und Duft scheinen sich besonderer Beliebtheit in all den drei Literaturen zu erfreuen. Stroloke[1]) führt die seltsame Erscheinung auf die Betäubung der Sinne durch den berauschenden Duft zurück,

[1]) Das Tönende in der Literatur bei den frz. Romantikern (Rom. Forschungen 1912), S. 217.

in deren Traum nun die Vorstellung von etwas unsagbar Schönem, Undefinierbarem hineinspiele und so den Gedanken an leise Töne erwecke. Der Vergleichspunkt scheint aber vielmehr das Berauschende und Betäubende zu sein, das dem Duft und gewissen Arten von Musik eigen ist. Nur so läßt sich auch das häufige Analogon Musik gleich Duft verstehen, wenn es nicht lediglich der allgemeinen Tendenz der fast absoluten Reziprozität der Synästhesien zuzuschreiben ist. Die englischen Dichter, außer Coleridge und vor allem Shelley, der diese mystische Harmonie zwischen Musik und Duft tief empfindet, vermeiden bei all diesen Synästhesien ein konsequentes Differenzieren von Ton oder Duft. In Deutschland kommt E. T. A. Hoffmann, der diese Gedankenverbindung besonders liebt, zu fein abgetönten Parallelstellungen.

c) Optische und Osmatische Synästhesien.

Optische und osmatische Reize verquickt mit Vorliebe die deutsche Literatur und scheinbar auch Victor Hugo. In der englischen Dichtung ist diese Gedankenverbindung nur bei Shelley konstant.

d) Osmatisch-Sensorische Synästhesien.

Die Vermischung von osmatischen und sensorischen Effekten ist selten und ist mir außer bei Shelley und Keats nicht begegnet.

Bei Fr. Thompson ist der Ausdruck:

What is this feel of incense everywhere.
(Corymbus f. Autumn, vol. I p. 144.)

als archaisierende sprachliche Form aufzufassen. *feel* diente lange mehreren Sinnesgebieten, sowohl dem sensorischen als auch dem osmatischen, ja selbst dem gustativen; heute ist dies nur noch dialektisch üblich.

e) Akustische und Sensorische Synästhesien.

Die sensorische Wirkung eines akustischen Moments ist lange angenommen und so allgemein, daß ich die Belegstellen nicht einmal in der englischen Literatur auch nur annähernd vollständig geben konnte. Bald werden Töne weich und lind, als Liebkosung fast, empfunden, bald wird das Durchbohrende, Schrille des Tons gefühlt und durch den Vergleich

mit Eis, Blitz, Pfeil, Schwert zum Ausdruck gebracht. Größere Originalität hat nur ein Bild bei Francis Thompson, der verschiedene Musiktöne durch sensorisches Nuancieren zu charakterisieren versteht.

Ein sensorischer Effekt, der akustisch gedeutet wird, gehört zu den Seltenheiten.

f) Optische und Sensorische Synästhesien.

Die Umsetzung eines optischen Eindrucks in einen sensorischen ist ungeheuer beliebt und geht so weit in der englischen Romantik, daß der optische Eindruck durch das Überwiegen des Sensorischen vollkommen ausgeschaltet wird: »ich sehe nicht, ich fühle nur«.

Nur einmal, bei James Thomson, wirkt ein sensorischer Eindruck auch optisch.

g) Akustisch-Gustative Synästhesien.

h) Optisch-Gustative Synästhesien.

Die Interrelationen zwischen akustischen und optischen Eindrücken mit dem gustativen Sinn sind sehr mannigfaltig und sollen oft das höchste Maß des Genießens ausdrücken, dessen der Mensch fähig zu sein scheint. Sehr eigenartige Begriffsvermengung zwischen akustischem und gustativem Sinn sowie dem optischen und gustativen hat hier die französische Literatur aufzuweisen.

i) Osmatisch-Gustative Synästhesien.

Osmatische und gustative Reize verbindet nur Keats mit einiger Konsequenz.

k) Sensorisch-Gustative Synästhesien.

Sensorische Reaktionen werden höchst selten in gustative umgesetzt.

l) Gustativ-Akustische Synästhesien.

m) Gustativ-Optische Synästhesien.

Für gustative Eindrücke, die durch andere Sinnesmomente gedeutet werden, ist mir nur ein französisches Beispiel bekannt, wo sie eine Umwertung in das akustische Gebiet erfahren, und ein Zitat aus der deutschen Literatur mit einem

optischen Gefühlsgehalt. Für Keats weckt ein gustativer Reiz gleich akustische mit optischen Erinnerungsvorstellungen, so daß diese Belegstelle zu den mehrgliedrigen Synästhesien zählt.

C. Die mehrgliedrigen Synästhesien.

Die Synästhesien, die Eindrücke aus mehreren Sinnesbereichen zusammenschließen, kommen dem Kanon der Synästhesien am nächsten und garantieren eine Allseitigkeit des Genießens. Sie sind naturgemäß viel seltener als die zweigliedrigen Synästhesien.

In allen drei Literaturen können wir die Gleichzeitigkeit und Gleichartigkeit mehrerer Sinneseindrücke, am häufigsten in der akustischen, optischen und osmatischen Sinnessphäre, hervorgehoben finden, so daß sie letzten Endes nur einen Sinn darstellen.

In der englischen Literatur ist Shelley der Hauptvertreter dieses Sinnesuniversalismus. In Deutschland wird er am bestimmtesten von E. T. A. Hoffmann verkündet, der dann Baudelaire diesen Begriff vermittelt (vgl. Œuvres II p. 93). In der französischen Symbolistik geben Baudelaires berühmte *Correspondances*

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (v. 2),

welche er praktisch in Wagners Allkunst durchgeführt sieht (vol. III p. 215), theoretisch durch seine eigene Kunstkritik beweisen will, das Muster für die Technik jener Synästhesien, deren genauste begriffliche Anlehnung uns in Verlaines *correspondances* begegnet in seinem Gedicht *A Clymène*.

Bei den meisten Synästhesien dieser Gruppe wird aber ein Sinneseindruck in den Vordergrund geschoben, sehr häufig der akustische, die anderen Sinne dienen zum Vergleich.

Einigen Synästhesien aus dieser Klasse gelingt es, in einen einzigen Begriffsinhalt den komplexen Charakter sukzessiver Sinnesvorstellungen zu sublimieren. Solche Synästhesien sind in ihrer höchst kondensierten Form mehr eine sprachliche als literarische Errungenschaft.

Anhang zu Kapitel II.

Anmerkungen zum II. Kapitel.

1) ... the few sounds from that vast multitude
Made silence more profound.
Shelley (Revolt of Islam V 1731—1732).

Their wispers made the solemn silence seem More still.
Shelley (Ginevra 179).

How calm it was! — the silence there
By such a chain was bound
That even the busy woodpecker
Made stiller by her sound
The inviolable quietness.
Shelley (To Jane, The Recollection IV 33—37).

All was gloom, and silent all,
Save now and then the still foot-fall
Of one returning homewards late,
Past the echoing minster-gate.
Keats (Eve of St. Mark 57—60).

2) And sudden silence all around them fell,
Silence more wild and terrible
Than all the infernal dissonance before.
Southey (Curse of Kehama XXIV 1).

... the song of birds
Now, like the music of the Seraphim,
Enter'd her soul, and now
Made silence awful by their sudden pause.
Southey (Thalaba, Book IX 39).

3) The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.
Wordsworth (Solitary Reaper 31, 32).

She ...
In tones whose sweetness silence did prolong,
. . . .
Poured forth her inmost soul.
Shelley (Revolt of Islam V 2274—2275, 2277).

She left me, and I stayed alone
Thinking over every tone
Which, though silent to the ear,
The enchanted heart could hear,
Like notes which die when born, but still
Haunt the echoes of the hill.
Shelley (Lines written in the Bay of Lerici 9—14).

Music, when soft voices die
Vibrates in the memory.
(Shelley To — 1—2.)

. . . sounds of air,
Which had the power all spirits of compelling,
Folded in cells of crystal silence there;
Such as we hear in youth, and think the feeling
Will never die — yet ere we are aware,
The feeling and the sound are fled and gone,
And the regret they leave remains alone.
Shelley (The Witch of Atlas 154—160).

Jone: Where are the Spirits fled?
Panthea: Only a sense
Remains of them, like the omnipotence
Of music, when the inspired voice and lute
Languish, ere yet the responses are mute,
Which through the deep and labyrinthine soul,
Like echoes through long caverns, wind and roll.
Shelley (Prometheus Unbound I 801—806).

Heard melodies are sweet, but those unheard Are sweeter.
Keats (Ode on a Grecian Urn, stanza 2).

. . . friendly voices had just given place
To as sweet a silence.
Keats (Sleep and Poetry 351—352).

Lean nearer, let the music pause:
The soul may better understand
Your music, shadowed in your hand
Now while the song withdraws.
Rossetti (Song and Music, vol. I p. 253).

True harmony within can apprehend
Dumb harmony without.
Meredith (Modern Love 39, vol. I p. 41).

The golden harp gives out a jangled strain,
Too like revolt from heaven's Omnipotent.
But listen in the thought; so may there come
Conception of a newly-added chord,
Commanding space beyond where ear has home.
Meredith (The Promise in Disturbance, vol. I p. 1).

4) . . . the hum of insects, that noiseless
noise which lives in the summer air.
(Dorothy Wordsworth's Journal 1798 p. 4).

All motions, sounds, and voices, far and nigh,
Blend in a music of tranquillity.

Wordsworth (Descriptive Scetches 362—363).

The stilly murmur of the distant Sea
Tells us of silence.

Coleridge (The Eolian Harp 11—12).

And silence, too enamoured of that voice,
Locks its mute music in her rugged cell.

Shelley (Alastor 65—66).

. . . there crept
A little noiseless noise among the leaves,
Born of the very sigh that silence heaves.

Keats (I stood tiptoe upon a little hill 10—12).

Noiseless music of the night.

Tennyson (Maud I, XVIII 8, 16).

. . . the city's stilly sound.

Tennyson (Recollections of the Arabian Nights, Poems I p. 45).

5) . . . the silence sank
Like music on my heart.

Coleridge (Ancient Mariner 498—499).

. . . and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument.

Coleridge (The Eolian Harp 32—33).

. . . night makes a weird sound of its own stillness.

Shelley (Alastor 30).

. . . to his capable ears
Silence was music from the holy spheres.

Keats (Endymion II 674—675).

. . . a voice was there,
How solemnly pervading the calm air
A sound of silence on the startled ear
Which dreamy poets name "the Music of the sphere".

Poe (Al Aaraaf, vol. VII p. 28).

So sweet a silence ministered
God seems to use it for a word.

Mrs. Browning (Vision of Poets, vol. I p. 265).

And the silence, as it stood
In the glory's golden flood,
Audibly did bud and bud.

Mrs. Browning (Bertha in the Lane XI, vol. II p. 141).

... hear the silence open like a flower
Leaf after leaf. Mrs. Browning (Aurora Leigh I, vol. VI p. 27).

And silence's impassioned breathings round
Seemed wandering into sound.
Mrs. Browning (A Sea-Side Walk III, vol. II p. 277).

... sitting by its lazy stream, I hear
Silence more loud than any other thing.
Christina Rosetti (Sonnet 2).

... the quiet that is almost heard
... of the new risen day.
Rossetti (Dawn on the Night-Journey p. 303).

... twofold silence was the song of love.
Rossetti (Silent Noon. The House of Life. Sonnet XIX 14).

I heard the silence for a little space.
Rossetti (My Sister's Sleep, p. 230).

The silence of instant noon goes nigh to be heard.
Swinburne (The Seaboard, vol. VI p. 5).

She felt the silence thicken, heard it shriek,
Heard life subsiding on the eternal hum.
Meredith (The Sage Enamoured and the Honest Lady IV, vol. I p. 59.)

6) Wie Stroloke S. 196, 197 ein Ertönen gerade des Meeres beim Sonnenaufgang von Tacitus überliefert sieht, habe ich mir nicht erklären können. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*[1]), glaubt, daß die Vorstellung eines Sonnentons den Römern durch Reisesagen und nicht durch die Germanen überbracht sei; Grimm erwähnt dafür eine Stelle, die Strabo 3, 1 zitiert aus Posidonius von dem »Rauschen der untergehenden Sonne«.

Daß noch in mittelhochdeutscher Zeit dieser Tonglaube von der Sonne durchaus lebendig war, zeigt Grimm S. 619 durch ein Zitat in Albrechts *Titurel*, wo es heißt:

. . . .
ich waen die süeze nieman möht erlîden
mit dône dô diu sunn ir zirkel ruorte;
seitenklanc und vogelsanc
ist alsam glîch der Golt gên kupfer fuorte.

Grimm sammelt nun weiter S. 622—623 ff. Beispiele aus der Sprachgeschichte, die für eine Erschütterung der Luft bei Sonnenaufgang und einer damit verbundenen Schallwirkung sprechen.

[1]) 4. Ausg. besorgt v. E. H. Meyer (Berlin 1876), II p. 601.

Ags. *dægwōma* (Cædmon 199, 26), *dyne on dægrēd* (Cædmon 289, 27). Auch die ursprüngliche Vermischung von engl. *peep* und dän. *pipe* = »hervorlugen« mit engl. *pipe*, dän. *pibe* = »pfeifen« führt Grimm als berechtigte Zusammenschließung des Ton- und Lichtcharakters der Sonne an. NE. haben wir noch *peep* = hervorlugen und *peep* = pipsen (NED.).

Auch Gryphius soll nach Grimm das Rauschen und Leuchten, hier sogar des Mondes, angedeutet haben:

der Mond pfeift sein Licht auf.

Ähnliche Tonerscheinung legt Grimm dem plattdeutschen Ausdruck *de krik vam dage* unter.

Auch got. *swigla* = αὐλός (ich finde nur *swiglja* = 'Pfeiffer' Mt. 9. 23 und *swiglon* = 'pfeiffen' Mt. 11, 17, L. 7, 32 belegt), ahd. *suekala* = 'Pfeife' gegenüber ags. *swegel* = 'Licht', heller Himmel, as. *swigli* gleichfalls Licht, heller Himmel, was mir immer als besonders auffallendes Beispiel für einen Synästhesiebegriff mit dem Übergang von schrillem Ton in helle Farbe erschien, erklärt Grimm durch diese alte Tonanschauung. Auch afrz. *romper*, *crever* für den Sonnenaufgang gebraucht, ebenso lat. *crepusculum* liegt eine Tongebung der Sonne zugrunde.

7) Poe stößt die alte Erklärung der Sphärenmusik um und beweist die Nichtigkeit der beliebten Anschauung: "The phrase of which our poets, and more especially our orators, are so fond — the phrase 'music of the spheres', has arisen simply from a misconception of the Platonic word μουσική — which, with the Athenians, included not merely the harmonies of tune and time, but proportion generally. In recommending the study of 'music' as 'the best education for the soul', Plato referred to the cultivation of the Taste, in contradistinction from that of the Pure Reason. By the 'music of the spheres' is meant the agreements — the adaptations — in a word, the proportions — developed in the astronomical laws." (Zit. Menz. S. 39.)

III. Kapitel.

Sammlung von Synästhesien in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Akustisch = Optisch.

Ton = Licht.

Die Oboen- und Hörnertöne schienen wie glänzende Strahlen um alle Gesichter zu spielen . . . Wackenroder (Phantasien über die Kunst [Ausg. Minor], S. 66).

Dein süßes Lied beglänzt die arme Welt.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 81).

Durch die Nacht, die mich umfängt,
Blickt zu mir der Töne Licht!
Tieck (Nippold S. 54).

Nacht'gall ringst mit süßen Tönen
An dem baumbewachsnen Bach,

. . . .

Grüner pranget jede Pflanze
Wie umflossen von dem Glanze.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 147).

Und blitzerte mit süßer Gewalt
Das Lied durch den dunkelgrünen Wald.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 148).

Die zarten Füße badeten im Tanz,
In den Tönen wiederschien der Glanz.
Tieck (Nippold S. 54).

Des Phönix' Gesang goß sich wie Lichtstrahlen aus.
Tieck (Steinert S. 107).

Wie helle, blendende Strahlen die Töne niederfließen.
Tieck (Steinert S. 107).

Ein Lied . . . dessen einfache Melodie ganz den Charakter jener Volkslieder trug, die so klar aus dem Innern hervorleuchten, daß wir in dem hellen Schein, der uns umfließt, unsere höhere poetische Natur erkennen müssen.
Hoffmann (Stock S. 25).

Leuchtend stiegen die wunderbaren Himmelstöne einer weiblichen Stimme hervor. Hoffmann (Stock S. 29).

Mit den Lauten, die in meinem Innern ruhen und nun in herrlicher Musik hervorstrahlen. Hoffmann (Stock S. 28).

. . . ich . . . schaue in mein Inneres, wie da noch alle die außen verklungenen Töne wiederstrahlen.
Hoffmann (Stock S. 28).

Nun zogen die Töne wie Lichtstrahlen aus meinem Haupte zu den Blumen, die sie begierig einsogen. Hoffmann (Stock S. 31).

. . . aber aus dem Focus strahlte die Posaunenstimme . . . ihre Stimme, die wie ein leuchtender Strahl zu mir herabdrang.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

Wie ein Lichtstrahl, der durch finstre Wolken bricht, vernahm Kreisler Juliens Stimme. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16.)

Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

. . . die Töne heller und heller strahlten.
Hoffmann (Stock S. 24).

. . . aber es kamen Klänge darin vor, die wie aus meiner eigenen Brust hervorleuchten. Hoffmann (Stock S. 24).

. . . Ton und Gesang auf uns herniederstrahlte.
Hoffmann (Stock S. 24).

Nun strahlte wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme ... aus dem Orchester empor. Hoffmann (Stock S. 25).

Durch die Nacht, die mich umfängt,
Blickt zu mir der Töne Licht!
Brentano (Nippold S. 54).

Nordschein goß sich aus den Trompeten.
Brentano (Steinert S. 175).

Waldhornsklänge ... die durch die Bläue schienen licht zu gehen. Eichendorff (Nadler S. 30).

Ton = Sonne.

Der rechte Ton muß wie die Sonne aufgehen, klar, majestätisch, hell und immer heller. Tieck (Steinert S. 108).

... die Töne der Instrumente: »gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne.« Tieck (Katz S. 28.)

Aber wie blendendes Sonnenlicht strahlt das prächtige Thema des Schlußsatzes in dem jauchzenden Jubel des ganzen Orchesters ...
Hoffmann (Margis S. 93).

Aber bald war es ihm ... die holden Töne einer Musik schlüpften über die Blumenbeete dahin und brächen wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub. Hoffmann (Margis S. 94).

Ungewitter von Pauken ... oder der Sonnenstrahl eines einzigen Tons der Hoboe oder sonst eines Instruments von guter Art.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, C-Dur, ... fällt das ganze Orchester ein, wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet.
Hoffmann (Schaeffer S. 102).

Fliegende Sonnen schwebten aus allen Violinen.
Brentano (Steinert S. 175).

Diese Musik (Figaros Hochzeit) strahlte ... wie eine aufgehende Sonne eine wahre Freudenflut in mein Herz.
Stifter (Bertram S. 18).

»Schumann vergleicht den Eindruck, den der Schluß eines Chopinschen Musikstückes auf ihn macht, mit einer Empfindung, die er in der Schweiz gehabt hat, ‘wo an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme.’«
(Katz S. 43).

Ton = Mond.

Das Echo, das Mondlicht des Klangs.
Jean Paul (Bertram S. 18).

Die Töne versanken, wie der Mond hinter einem schwarzen Tannenhain untergeht; sie verloschen, wie ein fernes Licht in der Sturmnacht dem Wanderer auf sumpfiger Heide erlischt.

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 512).

Wie die Töne sich entzünden,
In des Mondes goldnem Schweigen.

Tieck (Stroloke S. 230 Anm.).

Durch die tiefe Stille des düsteren Waldes leuchteten Heinrichs Töne wie mit den Mondesstrahlen verschlungen.

Hoffmann (Stock S. 24).

Ein wunderbarer Schimmer wie Mondesglanz ging auf in Ton und Gesang ... Hoffmann (Stock S. 32).

Als ich ihre Stimme hörte, war es, als bräche milder Mondesglanz durch die schwarzen, von wildem Sturm gejagten Wetterwolken.

Hoffmann (Stock S. 33).

Leise, wie ein Lied des Dankes, zündete sich Eusebios Stimme am Monde an. Brentano (Fischer, Farbe und Klang, S. 527 Anm.).

Ton = Sterne.

Doch plötzlich leuchtete ein Lied, dessen Töne funkelten wie milder Sternenschimmer. Hoffmann (Stock S. 24).

Licht und Sternbild alles Gesanges.

Hoffmann (Stock S. 24).

So geschah es, daß die verschiedensten Weisen ... Strahlen schienen eines Liebessterns.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16).

Wie fliegende Sterne steigen die Töne auf, und es sammeln die Akkorde sich in Sternbilder am neuen Firmamente.

Görres (Wagner 59).

Ton = Flamme.

Der einfarbige Lichtstrahl des Schalls ist in ein buntes, funkelndes Kunstfeuer zersplittert, worin alle Farben des Regenbogens flimmern.

Wackenroder (Phantasien über die Kunst [Ausg. Minor], S. 67).

Woher du süßer Ton mit deinem Klingen?
Der wie ein Zauber blitzend in mich schläget.

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 527).

Siehst du nicht in Tönen Funken glimmen?

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 527).

... eine Nachtigall »zündete, wie eine Feuerflamme, rings in den Gebüschen die Töne anderer Sängerinnen an«.

Tieck (Fischer, Farbe und Klang, S. 527).

Deine Worte sind im Dunkeln
Wie die roten Edelsteine,
Die mit ihrem Zauberscheine
Durch die Nacht und Dämmerung funkeln.

Tieck (Steinert S. 108).

... bald spaltete sich ein dumpfer, tiefer Klang wie ein Farbenstrahl in viele helle Streifen, die wie Sonnenblitze hochklingend ausfuhren ...

Tieck (Steinert S. 107).

Ein Allegro erscheint als buntflammendes Feuerwerk mit Rädern und Sternen, als ein Strudel trunkener Lichter.

Tieck (Steinert S. [illegible]11).

... es jagen in einem Trio Beethovens »Gedanken und Bilder ... im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze«. Hoffmann (Katz S. 46).

... und unsere Worte, unsere Blicke wurden zu herrlichen anschwellenden Tönen, die wie in einem Feuerstrom zusammenflossen.

Hoffmann (Margis S. 96).

... immer feuriger funkelnd der Töne Strahlen mich umfingen.

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 15).

Worte und Reden ... strahlten durcheinander wie Lichtfunken

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 15).

... alle Töne ... regen sich und sprühen wie funkelnde Salamander blitzend empor; und ich vermag sie zu fassen, zu binden, daß sie wie in einer Feuergarbe zusammenhaltend zum flammenden Bilde werden.

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 17).

... kristallene Klänge ... strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft.

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 17.)

... jeder Ton schien ein Blitz, vor dem jede Eisdecke zerspringen mußte, die sich über die erkaltete Brust gelegt.

Hoffmann (Glöckner S. 32).

... durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne.

Hoffmann (Steinert S. 220).

... im Wettgesang kämpfende Nachtigallen, aus deren tiefster Brust hell und glänzend die herrlichsten Töne auffunkeln.

Hoffmann (Fischer, Archiv 23, S. 17).

... die Hornstöße laufen »wie Flammen an der Kuppel durch die grünen Wände hinauf«. Brentano (Steinert S. 175).

Locken dich nicht selbst die Klänge, wie sie ferne, wie Karfunkel durchleuchtend irre schweifen. Eichendorff (Nadler S. 30).

Nicht bloß Töne,
Funken entsprühen der bewegten Leier.
Platen (Steinert S. 232).

Nachtigallenschlag ...
... sprühte wie Feuer
Zackige Töne.
Mörike (Kappenberg S. 48 Anm.).

... wie ein goldener Blitz war der letzte Ton der Saiten über die Gegend hinausgegangen. Stifter (Bertram S. 18, 19).

Erinnerungen ... die ... wie reine Lichtstrahlen abstanden von der roten Pechfackel der Tanzmusik. Stifter (Bertram S. 19)

Die Waldhöhen standen in einem wahren Lauffeuer von Singen und Schreien der Vögel. Stifter (Bertram S. 19).

... so oft sich Chopin zeigte, »war's dasselbe tiefdunkle Glühen«.
Schumann (Katz S. 29).

Finale Cherubinis, »das wie ein Diamant . . . nach allen Seiten Funken wirft.« Schumann (Katz S. 33).

Ton = Dunkelheit, Schatten.

Eine leise Musik schwebte wie ein Abendnebel vom Boden empor und wiegete sich zitternd durch die Dämmerung.
Tieck (Steinert S. 110).

Hoffmann sieht in der Beethovenschen Instrumentalmusik Riesenschatten, die auf- und abwogen.
(Katz S. 39).

Aber wie schön sind sie erst, diese Italienerinnen, wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet. Ich sage beleuchtet, denn die Wirkung der Musik . . . gleicht ganz jenen Licht- und Schatteneffekten, die uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten. Heine (Siebert S. 79).

Ton = Farbe.

Wenn du mit Tändeleien der Phantasie Nachsicht haben kannst, so will ich dir eine Vokalfarbenleiter, nebst dem Charakter eines jeden hersetzen. Nimm es nicht übel, daß kein vollständiger Regenbogen herauskommt: A rot, O purpurn, I himmelblau, Ü violett, U dunkelblau.
A. W. Schlegel (Nadler S. 31, 32).

Das dritte (Bild) sollte in den Farben hinten so zusammenkommen, als wenn die Abendröte mit dem Mondschein am Himmel gleich helle ist, so daß

sich beider Schein begegnet; die Farben der Blumen und die Töne der Instrumente würden dieses nachahmen.

Runge (Roch S. 77).

So entsprechen ... Posaune und Trompete ... dem kräftig leuchtenden Abendrot, der Pracht des Sonnenunterganges, ... die Waldhörner ... der zauberhaften, milden Mondnacht, ... Dazwischen — im flimmernden, dämmrigen Zwielicht ertönen Pansflöte, Schalmei, Guitarre und Triangel. Runge (Roch S. 102).

Jeder einzelne Ton eines besonderen Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe, und so wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat jedes Instrument einen einzigen ganz eigentümlichen Ton, den es am meisten und besten ausdrückt. Tieck (Glöckner S. 33).

Der Geist der Flöte ist himmelblau und führt dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die in Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab.

Tieck (Auszug aus Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 287 f.).

Ihr seht doch auch alle die kleinen Geister von allen Farben, rot, weiß, gelb, blau und scheckig, die in der Luft auf den Tönen wie auf ausgespannten Seilen tanzen und springen?

Tieck (Katz S. 10).

Tieck sieht in einem Musikstück »mehr Schwärze als Farbe«.

(Katz S. 28).

... wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton.

Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 527).

Lieder von aller Farbe. Tieck (Fischer, Arch. 23, S. 18).

Seine Lieder, voll süßer Anmut und Klarheit, glichen dem reinen blauen Himmel seiner Heimat.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 18).

Der wunderbare Geist des Wohllauts in tausend schimmernden Farben wie das glänzende Pfauenauge.

Hoffmann (Siebert 83).

... und der Schrei spaltete sich im Fortgange wie das Licht in Farben in bunte Töne. Görres (Wagner S. 19).

Als goldne Wolken ziehen der Vögel Lieder.

Eichendorff (Nadler S. 30).

... vom Turm herab keine schwarzdumpfen Glocken, sondern rotjauchzenden Trompetentöne die liebliche Mittagstunde ankündigen.

Heine (Stock S. 6).

An ihren bunten Liedern klettert
Die Lerche selig in die Luft.

Lenau (Steinert S. 227).

... der schönen Lau ihr Lachen, so hell wie ihre Zähne, die man alle sah. Mörike (Kappenberg S. 47).

Töne ... zart und bildsam ... wie flüssiges durchsichtiges Gold. Stifter (Bertram S. 19).

Meyerbeer behauptet, daß gewisse Akkorde Webers purpurn seien. (Katz S. 4).

... der graue, trübe Ton der Musik, der die Wirkung der Komposition macht. Schumann (Katz S. 28.)

Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung (Musikstücke) ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere, grauere zu seinen Schilderungen.
Schumann (Katz S. 9—10).

Als Liszt erster Kapellmeister in Weimar wurde, verblüffte er bei der Anfangsprobe sein Orchester dadurch, daß er sagte: »O, bitte meine Herren, ein bißchen blauer, wenn es gefällt! Diese Tonart erfordert es.«
An einer andern Stelle heißt es: »Das ist ein tiefes Violett, ich bitte, sich danach zu richten! Nicht so rosa!«
(Katz S. 4).

Bülow pflegte zu ersuchen, das Orchester möge »röter« oder »grüner« spielen. (Fischer, Arch. 23, p. 8.)

Ton = Wasser.

Die Seele kann »diesen Gesang so recht aus dem Grunde genießen, hier schwimmt sie mit dem silbernen Strome in ferne dunkle Gegenden hinunter«. Tieck (Katz S. 30).

Musikgenuß: »wie von einem Meerstrudel immer tiefer und tiefer hinuntergeführt, immer mehr der obern Welt entrückt«.
Tieck (Katz S. 44).

Über den Garten weg »zog ... der Gesang wie ein klarer, kühler Strom«. Tieck (Steinert S. 217).

... die Musik »fließt wie ein murmelnder Bach durch den stillen Garten«. Tieck (Steinert S. 110).

... melodischer Gesang wie ein rieselnder Bach.
Tieck (Steinert S. 110).

... die Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes küßten.
Tieck (Steinert S. 110).

... wie sich in den hellen Musikwellen die zarten Füße badeten im Tanz. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 527).

Ich verlor mich in kunstreichen Passagen, ließ den Strom der Töne stärker aufsteigen in brausenden Wellen, verrauschen im murmelnden Geplätscher. Hoffmann (Stock S. 33).

Welches namenlose Gefühl durchbebte mich . . . wenn . . . die Töne der Orgel von dem Chore herabströmten und, wie zur brausenden Flut anschwellend, mich fortrissen. Hoffmann (Margis S. 95).

Melodien strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen. Hoffmann (Margis S. 95).

Der musikalische Gedanke eines Beethovenschen Trios prägt sich »dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn . . . wie einen silberhellen Strom nicht mehr aus dem Auge«.

Hoffmann (Katz S. 30).

. . . der Gesang fließt dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen. Hoffmann (Glöckner S. 32).

Ton = Tropfen.

Töne tropften bald wie geschmolzene Silberpunkte auf seinen Busen. Jean Paul (Fischer, Farbe und Klang, S. 514).

Nachtigallenschlag . . .
Troff wie Honig durch das Gezweig.

Mörike (Kappenberg S. 48 Anm.).

. . . er streute gleichsam noch ein paar Hände voll Töne wie Goldkörner über den See. Stifter (Bertram S. 19).

Schumann sagte: es sind die Symphonien Kalliwodas »weißen durchsichtigen Perlen zu vergleichen«.

(Katz S. 33).

Ton = Gewebe.

. . . so frei und leicht ward sein ganzes Wesen von den schönen Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drückten sich in seiner weichen Seele ab.

Wackenroder (Glöckner S. 13).

Und die Nachtigall schlug voller,
Hub und breitete ihr Lied aus
Wie ein Kleid von süßem Wohllaut,
Deckte Wald mit und Gefilde.

Tieck (Steinert S. 108).

Der Gesang der Vögel aus den Büschen spreitet sich wie ein goldnes Netz über die ruhige Landschaft. Tieck (Steinert S. 108).

. . . So bildete sich die Musik, die nun, wie aus strahlenden Tönen gewobenes leuchtendes Band, das Ganze durchschlingt und verknüpft.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 16 Anm.).

Es flicht die Nachtigall die goldnen Schlingen.

Brentano (Steinert S. 175).

Das Abendlied der Ammer ... klang so dünn und dicht neben mir, als flöge das Vöglein heimlich mit und zöge ein zitternd Goldfädlein von Zweig zu Zweig. Stifter (Bertram S. 19).

... sie wand ihre starken goldnen Töne herrlich um die Häupter der Menge. Stifter (Bertram S. 19).

Ton = plastisches Gebilde.

Musikalische Verzierung — die Zieraten an Gebäuden und Säulen. Heinse (Hildegard v. Hohenthal S. 174).

Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie der Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom. Hoffmann (Glöckner S. 31).

Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen, romantischen Bau des Münsters (zu Straßburg) mit all den phantastischen Verzierungen, die, künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen; so wie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen, die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche..
Hoffmann (Glöckner S. 31—32).

Carus findet, daß Beethovens Missa Solemnis nicht im echten Baustil der Kirche gehalten sei, den die alte italienische Kirchenmusik und Bach vertreten, jene den romantischen, dieser den gotischen.
(Zitiert nach Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik [Leipzig 1902], S. 271.).

Die romantische Ader, die sich hier (im Musikstück von I. Moscheles ...) durchzieht, ist aber nicht eine, die wie in Berlioz, Chopin u. a., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, wie sie uns kräftig in den gotischen Tempelwerken von Bach, Händel und Gluck anschaut. Schumann (Katz S. 34, 35).

Ton = Pflanze.

Sie ordnen und pflanzen nicht die »Töne wie Blumen in kleine regelmäßige Beete ...« Wackenroder (Phantasien über die Kunst II [Ausg. Minor], S. 63).

... die Spieler ... zogen aus ihren Blasinstrumenten die muntersten, lustigsten Frühlingstöne hervor, so frisch wie das junge Laub, das sich aus den Zweigen der Bäume hervordrängt.
Wackenroder (Phantasien über die Kunst II [Ausg. Minor], S. 65).

Dich hört ich Töne sowie Blumen pflücken.
Tieck (Steinert S. 110).

... die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere gleichsam ... ein Baum- und Blumengarten.
Tieck (Steinert S. 112).

... durch jedes Blatt die süße Stimme scheint.
Tieck (Fischer, Arch. 23, S. 14).

... und es war, als umwehten ihn leise Seufzer. Die legten sich um die Flasche wie grüne, durchsichtige Holunderblätter.
Hoffmann (Stock S. 34).

... ja selbst Antoniens Gesang, den ich nie gehört, leuchtete oft in mein tiefstes Gemüt hinein, wie ein sanfter, tröstender Rosenschimmer.
Hoffmann (Glöckner S. 33).

Und erhabene und weiche, erschütternde und zarte Laute ziehen durch die Zweige wie fallende Blüten einer andern Welt, die nicht im Raume ist.
Görres (Wagner S. 18).

Im Walde scheint das Tönen, die Büsche »mit goldnen singenden Blüten zu überziehn«. Brentano (Steinert S. 175).

Ton = Vogel, Biene, Schmetterling.

Die Flötentöne schlüpften wie Schmetterlinge ... unter dem Flügel (des Sturmes) weg. Jean Paul (Bertram 17).

Gesang der »durch die einsame Nacht hingleitete, wie ein weißer Schwan über den dunklen See«. Tieck (Katz S. 35).

Gesang, der »wie ein Schwan durch kühle Lüfte strich«.
Tieck (Katz S. 35).

Aus dem Morgenschein des Antlitzes erhebt sich die Lachblüte wie eine Taube, die die schneeweißen Flügel prüft.
Tieck (Steinert p. 107).

... lichte Töne flogen, wie die Tauben,
Die in der Sonne wie klar Gold erfunkeln.
Tieck (Steinert S. 108).

Stimmen, die »auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne« sich erheben. Hoffmann (Katz S. 36).

... wenn die guten, frommen Töne wie goldene Bienen aus den vier Händen fliegen. Stifter (Bertram S. 19).

Schumann vergleicht Tonstücke mit Schmetterlingen, die oft »zackig, oft in schönen Bogen« dahinfliegen.
(Katz S. 46).

Ton = Person.

Tieck glaubt »in den schimmernden Tönen wahrzunehmen, wie sich reizende ätherische und erhabene Gestalten eben zusammenfügen wollen.
(Katz S. 39).

Tieck läßt »die geistliche Musik ganz wie ein unschuldiges Kind spielen und tändeln«. (Katz S. 36).

Symphonie zu dem Trauerspiele Macbeth: »wie Gespenster zittert es es durch all die Verworrenheit hindurch. Die Gestalten gewinnen bestimmtere Umrisse, furchtbare Bildungen schreiten bedeutungsvoll über die Heide herüber ...« Tieck (Katz S. 37, 38).

... in der Beethovenschen Symphonie in C-Moll zieht für Hoffmann »eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauenvolle Nacht«. (Katz S. 39).

Hoffmann sieht in der Musik »sich einzelne unwillkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen«.
(Katz S. 49).

Nie gedachte, nie empfundene Melodien ... durchbeben mein Innerstes und ist nicht dieser Ton ... Sie selbst.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 14).

Da gewahrte ich aber, daß ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut. Hoffmann, (Fischer, Arch. 23, S. 14).

In Mozarts Don Juan sieht Hoffmann »feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken«. (Katz S. 38).

Melodie der F-Dur umfaßt ihn wie »mit lieblichen Armen«
Hoffmann (Katz S. 40).

... ob ... ein Ton dunkelblaue Augen haben könne? Ich führe den bündigsten Beweis, daß der Ton eigentlich auch ein Blick sei, der ... hinabstrahle. Der Opponent ... frägt nach Haar, nach Mund und Lippen, nach Armen, Händ' und Füßen und zweifelt, daß ein bloßer, purer Ton mit diesem allen begabt sein könne. Hoffmann (Stock S. 28).

In den langen anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik.
Hoffmann (Stock S. 34).

... da traten zwei Kolosse in glänzendem Harnisch auf mich zu: Grundton und Quinte. Hoffmann (Stock S. 33).

... dann und wann schweifen meine Blicke durch die dämmernden Bogengänge und suchen die dunklen Klangfiguren, die zu jenen Opernmelodien gehören. Heine (Siebert S. 78).

In einer Spohrschen Symphonie spielen »unter einem wolkenlosen Himmel ... die Kinder zu Scharen«.
Schumann (Katz S. 37).

In dem Finale der großen Sonate von Löwe sieht Schumann »eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an«.
Schumann (Katz S. 37).

Ton = Landschaft.

Die Musiktöne gleichen oft einem feinen flüssigen Elemente, einem klaren, spiegelhellen Bache, wo das Auge sogar oft in den schimmernden Tönen wahrzunehmen glaubt, wie sich reizende ätherische und erhabene Gestalten eben zusammenfügen wollen.

Tieck (Petrich S. 24).

Es »schwimmen in den Tönen oft so individuell-anschauliche Bilder, so daß uns diese Kunst, möcht' ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangennimmt«. Tieck (Steinert S. 111).

Hoffmann erkennt für die einzelnen Tonarten bestimmte Bilderphantasien. (Vergleiche B-Dur und F-Dur.)

(Margis S. 97).

In Haydns Symphonien schweben »Jünglinge und Mädchen ... in Reihentänzen vorüber, lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen«.

Hoffmann (Katz S. 36).

Als die Musik zu dem Fest der Rosen begann, war dem Referenten zumute, als schaue er an einem sonnenhellen, warmen Frühlingstage in das reine glänzende Blau des wolkenlosen Himmels und es flüstere und kose in den dunklen Büschen wie süßer Liebestraum, und von den Schwingen des Zephirs, der dahinstrich auf lustiger Reise durch Flur und Wald berührt, erschlössen sich die Blumenknospen in brünstigem Verlangen, und ihre Düfte stiegen empor wie die Seufzer der Sehnsucht.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23 S. 10).

Vortrag einer deutschen Sängerin in Paris: »diese blauäugigen, schmachtenden Waldeinsamkeitstöne, diese gesungenen Lindenblüten mit obligatem Mondschein.

Heine Siebert S. 80).

H. Heine bespricht das Spiel des berühmten Violinvirtuosen Paganini. Er sagt: »Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in Tönen der Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ.«

(Katz S. 11).

Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen; ... in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grünen anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt. Schumann (Katz S. 36).

Schumann äußert sich bei Besprechung eines Hillerschen Trios: »Ja, einige Minuten lang war mir's, als ständ' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und

darüber wehenden Silberfasanen, zu so speziellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an.« (Katz S. 3).

Schumann sieht in Tondichtungen C. Löwes »eine angrünende Wiese, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling«.
(Katz S. 26).

Ohr = Auge.

Es klingen ungeseh'ne Lieder in den Lüften.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 528).

Siehst du denn nicht, wie dieses holde Singen
Sich von dem Glanz der Lippen herbeweget,
Vom Mund den roten Liebreiz in sich heget?
Den süßen Flammen muß sich Feu'r entschwingen.
Tieck (Steinert S. 109).

Optisch = Akustisch.

Licht = Ton.

Wem einmal Töne, Lichter, Farben, Sterne
Geschwisterlich aufgingen ...
Fühlt der in Gott ein Nahe noch und Ferne?
Tieck (Steinert p. 120).

Die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. Hoffmann (Stock S. 23).

... die Töne, die durch die Bogenlampen zogen.
Görres (Wagner S. 18).

Also sang des Lichtes Bogen.
Brentano (Nippold S. 54).

Will das Licht die Saiten stimmen.
Arnim (Rudolph S. 28).

Strahlen rauschen.
Arnim (Ariels Offenbarungen [Weimar 1912], S. 19).

Blumenregen von klingenden Strahlen und strahlenden Klängen.
Heine (Siebert S. 82).

Sonne = Ton.

Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel.
Heinse (Ardinghello S. 172).

Aber der Morgenröte gegenüber stand eine Morgenröte auf; immer herzerhebender rauschten beide wie zwei Chöre einander entgegen, mit Tönen statt Farben. Jean Paul (Bertram S. 18).

Die Chöre der Morgenröte schlugen jetzt wie Donner einander entgegen. Jean Paul (Bertram S. 18).

... die Sphärenlaute von der Sonne auszuwallen schienen.
Jean Paul (Bertram S. 17).

Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde sternengleich herabschießen. Hoffmann (Stock S. 23).

Die Abendröte »hallt« von den Bergen »wider« und »verstummt leise«. Brentano (Steinert S. 174).

Brentano schreibt an Arnim über Bettinen: Sie, die nach allen Seiten jauchzet und gleich einer Schallsonne alle Stimmen der Echo in ihr Herz aufnimmt ... (R. M. Meyer [Brief an Arnim vom 1. Dez. 1808], Miszellen Euph. III, 1896, S. 110.)

Die Sonnenstrahlen bilden »ein Harmonienband«.
Arnim (Steinert S. 199).

Wenn seine Sonne hat das Licht,
Aus der ein Meer von Strahlen bricht,
Wo ist die Sonne für den Klang,
Ein Meer ausströmend von Gesang?
Lenau (R. M. Meyer, Euph. III, S. 110).

Mond = Ton.

Nachtigallen wurden wach und blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheins. Tieck (Grahl-Mägelin S. 33).

... der Mond »klingt mit den Sternen zusammen«.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 529).

Er vernahm ein feines Schrillen, ein lieblich tönendes Flüstern, es war ihm, als wenn die Mondstrahlen ein vertrauliches Gespräch mit einem verirrten Schmetterling und einer verspäteten Biene führten.
Tieck (Steinert S. 114—115).

In den Wiesen ist ein Klingen,
Ist's des Mondes Sichelklang, ...
Arnim (Halle und Jerusalem [Berlin 1846], S. 46).

Sterne = Ton.

... die Sterne wie mit süßen Flötenstimmen rufen.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 529).

Da klangen alle Sterne und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte. Tieck (Steinert S. 114).

... läßt die Vögel »dem Klang der flimmernden Sterne« schweigen.
Runge (Steinert S. 135).

Hör die Sternlein drinnen schallen.
Arnim (Rudolph S. 28).

Sterne locken mich durch Klang.
Arnim (Ariels Offenbarungen [Weimar 1912], S. 70).

Flamme = Ton.

Die goldenen Strahlen brennen in glühenden Tönen.
Hoffmann (Stock S. 23).

Alle Fackeln waren wie mit einem hellen Lichtschrei auf einmal bis zum Grunde aufgebrannt. Görres (Wagner S. 19).

Ein andrer Stern blitzt noch so lebhaft, als solle man in der Stille sein Knistern hören können.
Stifter (Bertram S. 19).

Dunkelheit = Ton.

Die Töne sind ein wunderbarer lebender Atem der Dunkelheit.
Brentano (Steinert S. 175).

Farbe = Ton.

Die Weiber und Männer machen einen starken Kontrast wie Menschenstimmen und Trompetenton in ihren Farben.
Heinse (Jessen S. 8).

In weiten Kreisen türmt sich immer ein Gebirg über das andere, und das Farbenspiel geht in unendlichen Höhen und Tiefen durch alle Töne in süßen und furchtbaren Harmonien.
Heinse (Ardinghello S. 368).

Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat, nach der Form und Farbe, Zung' und Seele,

. . . .

... der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet,
Umschlungen sind sie alle nur ein Freund.

. . . .

Und so wie Farb' und Blumen anders klingen
Nach seiner Art in eignen Melodien,
Daß Glanz und Glanz und Ton zusammendringen,
Und brüderlich in einem Wohllaut blühn,
So sieht man auch, wenn die Poeten singen,
Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise
Ein Luftbild in dem goldenen Geleise.
Tieck (Steinert S. 115, 116).

Auch ich hatte gerade ein Kleid an, ... dessen Farbe in Cis-Moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E-Dur-Farbe habe darauf setzen lassen.

Hoffmann (Stock S. 23).

Das arme dürftige Leben ... lautlos ohne Farbenjubel.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 19).

Steigt der Zug in bunte, hell aufsingende Farben gekleidet an jener Stelle auf, so sinken an der andern die Trauerchöre verhüllt hinab.

Görres (Wagner S. 19).

... die Farben, Formen und Gestalten singen, der Ton aber hat Gestalt. Brentano (Steinert S. 174).

Die Wimpel wehen in bunten Melodien.

Brentano (Steinert S. 174).

Jede Farbe klingt im Glanz.

Arnim (Rudolph S. 28).

Dort an jener Bergesreihe — Klingt die Bläue.

Löben (Steinert S. 203 Anm.).

... farbig klingenden Schlund.

Eichendorff (Grimm, Dt. Wörtb. V, S. 1191).

Alles grün und golden musizierend.

Eichendorff (Steinert S. 216).

Nelke, du reizendes Kind ... jauchzende Farben voll Lust flammst du ins traurige Grün. Eichendorff (Nadler S. 42).

Sind die Farben denn nicht Töne
Und die Töne bunte Schwingen?

Eichendorff (Steinert S. 217).

... alle Farben einer Gegend wie leise Musik ineinander schmelzen.

Heine (Siebert S. 79).

Ultramarin sieht aus wie ein tiefer Harmonikaton — der Purpur wie Liebeslieder — das Grün wie sanfte Flöten — das Rot wie Trompetengeschmetter.

Stifter (Bertram S. 20).

Sie (Beschreibungen von Sonnenfinsternissen) können nur das Gesehene malen, aber schlecht, das Gefühlte noch schlechter, aber gar nicht die namenlos tragische Musik von Farben und Lichtern, die durch den ganzen Himmel liegt — ein Requiem, ein dies irae, das unser Herz spaltet.

Stifter (Bertram S. 18).

Plastisches Gebilde = Ton.

Von der Kirche La Portiuncula in Albani: »Das Ganze macht einen Klang in die Seele wie C-Dur oder der Ionische Rhythmus.«

Heinse (Jessen S. 8).

Von San Paolo in Rom: »die ganze Seele stimmt sich daran rund und geschmeidig.« Heinse (Jessen S. 8).

Tieck begeistert sich »für die gotischen Formen des Straßburger Münsters, die den harten Stein und Felsen wie in Musik und Wohllaut auflösen«. (Joël S. 48).

Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente. Novalis (Ausg. Minor III S. 12).

Kristallisation: akustische Figuren chemischer Schwingungen. Novalis (Glöckner S. 18).

... sollte alle plastische Bildung vom Kristall bis auf den Menschen nicht akustisch, durch gehemmte Bewegung zu erklären sein? Novalis (Ausg. Minor III S. 105).

Architektur ist gefrorene Musik. Schelling.

Pflanze = Ton.

... die Mannigfaltigkeit in Blumen und Gesträuchen ... eine unwillkürliche Musik in schönem Wechsel, in lieber Wiederholung. Tieck (Steinert S. 112).

Blätter und Blüten »wie ein melodischer Gesang, wie angeschlagene Harfensaiten herausgequollen«. Tieck (Steinert S. 112).

Gewalt'ge Lilien ...
Und Töne wohnen in dem Kelche drin.
Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 247).

... überall flimmerten kristallene Klänge aus den dunklen Büschen und Bäumen hervor. Hoffmann (Fleischer S. 89).

... es war mir ... jene Gesänge ... wären in den Moosen des Steins ... aufbewahrt. Wirklich geschah es auch, daß, den Stein betrachtend, ich oft in ein hinbrütendes Träumen geriet und dann den herrlichen Gesang des Fräuleins vernahm. Hoffmann (Stock S. 32).

... als ich nach einigen Jahren in mein Dorf zurückkehrte, lachte ich über meinen kindischen Wahnwitz, aus den Moosen Melodien heraussehen zu wollen. Hoffmann (Stock S. 20).

... dann mußte ich, den Stein beschauend, wieder ganz unwillkürlich an das schöne Lied denken, welches mein Vater beinahe täglich sang ... Eben bei dem Anhören des Liedes kamen wir dann wieder meine lieben Moose in den Sinn, so daß beides mir bald nur eines schien und ich es in Gedanken kaum mehr voneinander zu trennen vermochte.
Hoffmann (Stock S. 21).

Person = Ton.

... auf Karolinens Gesicht »eine immer neue Musik von geistvollen Blicken und lieblichen Mienen«. Fr. Schlegel (Joël S. 38).

Franz gedachte an Roderigos Worte, der von der Gräfin gesagt hatte, daß sie in Bewegungen Musik schriebe, daß jede Biegung der Gelenke ein Wohllaut sei. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

... alles an ihr, Gebärde, Gang und Stimme erklingt wie Musik und nimmt mein Herz gefangen. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

Eure Gestalt eine himmlische Musik verkündigt.
Tieck (Petrich S. 20).

Das seidene Gewand legte sich um den schönsten Körper und wiegte sich wie Musik um die bewegten Glieder.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530 Anm.).

... jede ihrer sanften, reizenden Bewegungen beschreibt in Linien eine schöne Musik. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 529).

Es schwingt sich wie Musik der Bau der Glieder.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

Glieder ...
... sind wie süße Musik,
Welche klingt in vollen Wogen,
Also tönen die Gebärden
Als ein Echo von den Worten
Ihrer Augen, ihrer Blicke ...
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

... liegt nicht in einigen (Heiligenbildern) unendlich viele Musik? Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 515).

Ich folge nicht, denn süße Harmonie
Bewegt sich her und klingt in diesen Gliedern,
Und wie sie geht und wandelt, ist es wie
Ein Wollustatmen, und ringsher erwidern
Die Blumen lächelnd diese Melodie.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 530).

Ton zu jeder Gestalt, Gestalt zu jedem Ton.
Novalis (Ausg. Minor III S. 10).

Himmlische Musik verkündet Mathildens Gestalt.
Novalis (Joël S. 38).

Ihre Gestalt wird ein himmelherrlicher Ton, und der lebt fort in ewiger Jugendfülle und Schönheit, und aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 14).

Prinzessin Hedwiga gleicht in ihrem Wesen ... einer hell und klar hinströmenden Melodie. Hoffmann (Grahl-Mögelin S. 26).

... die Melodien, die nun aus ihrem Innern heraustönen, sind weicher, milder, jungfräulich zarter. Hoffmann (Grahl-Mögelin S. 28).

Können wir das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen?
Hoffmann (Stock S. 23).

Und unsere Worte, unsere Blicke wurden zu herrlichen anschwellenden Tönen. Hoffmann (Fleischer S. 89).

Denn jeder Ton ruhte ja in Deiner Brust und mußte ja in meinem Blick erklingen. Hoffmann (Margis S. 95).

Ich wollte ... ich schwämme als Gesang durch den reinen Äther.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 14).

In den Windungen des schlanken Leibes all die herrlichen Kristallglockentöne hervorblitzen mußten.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 17).

... sie ist ... Licht und Sternbild alles Gesanges.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 18).

Sie finden, daß alle diese reichen (gemalten) Gruppen ... sich zum harmonischen Ganzen verbinden, dessen laut und herrlich tönende Musik der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung ist.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 19).

... sie selbst schien eine verkörperte Himmelsmusik zu sein.
Hebbel (Fischer, Arch. 23, S. 14 Anm.).

Landschaft = Ton.

... aus einer solchen (gemalten) Landschaft glaubt Tieck Klänge zu hören: »ein Zirkel von Wohllaut hält uns mit magischen Kräften eingeschlossen«. Tieck (Kleinmayr S. 18).

Auge = Ohr und Sprache.

... die Seele »zitterte mit den Augenwimpern auf den Sehpunkten der Augen lauter Triller«. Heinse (Steinert S. 15).

Man könnte die Augen ein Lichtklavier nennen. Das Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise wie die Kehle durch höhere und tiefere Töne (die Vokale), durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus. Sollten die Farben nicht die Lichtkonsonanten sein?
Novalis (Ausg. Minor II S. 238, 239).

Akustisch = Osmatisch.

... wehend glitt mein Flügelschiff durch grünen Rosenschein und durch weiches Tönen eines langen Blumenduftes.
Jean Paul (Bertram S. 18).

Die Musikanten »füllten die ganze Luft mit den lieblichen Düften ihres Klanges an«. Tieck (Petrich S. 24).

Auf einen Wink der Fee erscholl eine äußerst liebliche Musik, die wie ein Wohlgeruch durch das Gemach zog und leise an den Felsenwänden klang. Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 531 Anm.).

Nun rauschten die Akkorde stärker, und glühende Düfte wehten daher. Hoffmann (Stock S. 34).

Statt dessen hörten wir leise liebliche Glockenklänge, und es war so, als verbreite sich ein feiner Rosenduft.
Hoffmann (Stock S. 35).

Die wunderbare Musik des Gartens tönte zu ihm herüber und umgab ihn mit süßen, lieblichen Düften.
Hoffmann (Stock S. 35).

... gestorben all die herrlichen Kanzonetten — die wunderbaren Bolleros und Seguidillas, die wie klingender Blumenhauch von ihren Lippen strömten. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 21).

Musik Henry Vieuxtemps': wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Schumann (Katz p. 35).

Frühlingssonaten, die wie Märzveilchen duften.
Schumann (Katz S. 2).

Osmatisch = Akustisch.

Töne, Jauchzen, Wonne schwebt auf Blumendüften.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 513).

Da duften und klingen die Blumendüfte.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 514).

Wie Liebeslaute durchwallten die Orangen- und Jasmindüfte das Boskett. Hoffmann (Stock S. 36).

Es ist wahr, eine tiefe geheimnisvolle Magie der Natur liegt in den Blumendüften ... Als im Hauch des Abendwindes die Düfte des blühenden Jasmins, der Fackeldisteln, Lilien, Rosen mich umströmten, da fühlte ich ein unnennbares Wohlsein, das aufging in meinem Innern wie heilige herrliche Musik. Aufs neue glaubte ich die tiefere Bedeutung des dichterischen Wahnsinns zu verstehen, der Duft und Musik in einen Brennpunkt der Empfindung stellt. Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 7—8).

Glühende Hyazinthen und Tulipanen und Rosen erheben ihre schönen Häupter, und ihre Düfte rufen in gar lieblichen Lauten dem Glücklichen zu.
Hoffmann (Schäffer S. 168).

Ihr Duft war wie herrlicher Gesang von tausend Flötenstimmen.
Hoffmann (Stock S. 30).

Seltsame Düfte wehen mit rauschendem Flügelschlag daher.
Hoffmann (Stock S. 30).

Und der Geruch, den sie (die Blumen) verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher . . . vermischten. Hoffmann (Stock S. 36).

Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich . . . und ich höre dann wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns.
Hoffmann (Stock S. 36).

. . . die Blumen ihre mannigfaltigen Wohlgerüche wie in einem jubelnden Choral zum Himmel aufatmen.
Hoffmann (Glöckner S. 31).

Der geheimnisvolle Duft eines unbekannten Aromas wallte auf und nieder und schien die süßen Töne der Harmonika hin und her zu tragen.
Hoffmann (Glöckner S. 26).

. . . die Blümlein . . . strahlen ihre Düfte empor wie ein herrliches Loblied. Hoffmann (Stock S. 29).

. . . jener seltsame Traum, in dem ich, eine Opernprobe dirigierend, einer Sängerin zurief, sie möge in den Vortrag einer Arie mehr Nelkenduft bringen, kam mir nicht mehr skuril vor.
Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 8).

Ich sauge dein Wort,
Den klingenden Duft
Der süßen Rose.
Lenau (Grimm, Deutsch. Wtb. V, S. 1191).

Osmatisch = Optisch.

Kobolde fliegen aus, »Düfte zu sammeln«.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 511).

In eine Urne von dem blauen Veilchenbeete süße Düfte . . . lesen.
Tieck (Fischer, Farbe u. Klang, S. 511).

Wie ein Heiligenschein umgibt sie ein süßer verborgener Duft.
Görres (Henrich S. 36).

. . . flüchtig wie Farbenschimmer die Gerüche an dem Organ vorbeieilten. Görres (Wagner S. 17).

. . . die Düfte . . . zogen, verdichtet von den Abendschauern, sich zusammen, es konnten die Strahlen länger nicht spielen, sich an ihnen brechen. Görres (Wagner S. 19).

. . . von jenem milden violetten Duft empfangen.
Görres (Wagner S. 19).

... der Duft erglänzt in flammenden geheimnisvoll verschlungenen Kreisen. Hoffmann (Stock S. 29).

... der Duft war das wunderbare Leuchten des reinsten Frühlingsäthers. Hoffmann (Stock S. 29).

Du nahst dich der herrlichen Blume, die in süßen, heimischen Düften dir entgegenleuchtet. Hoffmann (Stock S. 29).

... dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen, tönenden Strahlen emporfuhren. Hoffmann (Stock S. 36).

... in rotem Duft (öfters). Eichendorff (Nadler p. 30).

Akustisch = Sensorisch.

Bloße Instrumentalmusik ist oft nichts mehr als ein leerer Ohrenkitzel wie Tabak für Nase. Heinse (Hildegard v. Hohenthal S. 240).

Lautgesprochene Worte, Fußtritte bohrten wie Stacheln in meinen Kopf. Hoffmann (Stock S. 35).

Dolchstich der Septime.
Hoffmann (Stock S. 37).

... es war mir, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich ...
Hoffmann (Schaeffer S. 102).

Worte wurden, so wie sie ausgesprochen, zu Bleikugeln, die an Theodors Gehirn abprallten. Hoffmann (Stock S. 37).

Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich in dem nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde.
Hoffmann (Margis 96).

Grelle Töne »stechen wie helle Lichtspeere ... frech in die Traumnacht«. Brentano (Steinert S. 175).

... wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht. Mörike (Kappenberg S. 47).

Die Stimme der Grille ... klopfte mit einem silbernen Stäblein an mein Herz. Stifter (Bertram 19).

Sensorisch = Akustisch.

Brennende Küsse fühlte ich auf meinen Lippen. und diese Küsse selbst waren melodischer Wohllaut des Himmels.
Hoffmann (Margis S. 95).

Optisch = Sensorisch.

Da fuhr plötzlich ein brennender Strahl in mein Herz, wie es zerspaltend ... Der Strahl, der mein Herz durchbohrt, war aber der Blick eines menschlichen Augenpaares. Hoffmann (Margis S. 95).

Unwillkürlich schlossen sich meine Augen, und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuß war ein wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Hoffmann (Margis S. 95).

Akustisch = Gustativ.

Der Ton der Cremoneser Geigen »ätherreiner, gewölbtvoller, süßer Kapweinklang«. Heinse (Steinert S. 15).

Optisch = Gustativ.

Trinket den goldenen Schein
Mutig in Euch hinein.

Tieck (Steinert S. 87).

So schmeckt ja auch diese lieblich rührende und tiefe Farbe.

Tieck (Steinert S. 87).

Gustativ = Optisch.

Der Fürst . . . kostete etwas von dem Mark (der Zwiebel): »welch ein Geschmack . . . und dabei ist es mir, als sähe ich den verewigten Zinnober vor mir stehen, der mir zuwinkte und zulispelte.

Hoffmann (Stock S. 36).

Akustisch = Optisch = Osmatisch.

Ein doppeltes Schneegestöber von Funken und von Tropfen zwischen einem Staubregen von Blumendüften spielte und wirbelte, und worin Klotildens Töne wie verirrte Engel sinkend und steigend umherflogen.

Jean Paul (Fischer, Farbe und Klang, S. 514)

Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet.
Umschlungen all' sind alle nur Ein Freund, . . .

Tieck (Prinz Zerbino [Wien 1819], S. 248).

Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farbe, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wunderbares Konzert erblickt, so wie nach dem geistreichen Ausdruck eines Physikers Hören ein Sehen von Innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von Innen, nämlich zum innerlichsten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt. Hoffmann (Katz S. 13, 14).

Ich sah den Stein — seine roten Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen, tönenden Strahlen emporfuhren. In den langen, anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder himmlische, herrliche Musik. Hoffmann (Katz S. 36).

Nicht sowohl im Traume als während des Einschlafens, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich die Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten.

Hoffmann (Fischer, Arch. 23, S. 6).

Linde säuseln kühle Lüfte,
Und im süßen Himmelsglanze
Bilden spielend sich zum Kranze
Töne, Worte, Farb' und Düfte.

Fr. de la Motte Fouqué (Lehmann, Deutsche Poetik [München 1908], S. 132 Anm.).

Akustisch = Optisch = Sensorisch.

Der Blick des himmlischen Auges fiel auf mich, und es war, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte.

Hoffmann (Margis S. 95).

. . . die hochgeschürzten stolzen Lippen
Hauchten Worte, süß wie Mondlicht
Und zart wie der Duft der Rose.

Heine (Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft [Halle 1897], I S. 387).

Glockenklänge zogen feierlich
Hin und her, zogen wie Schwäne
An Rosenbändern das gleitende Schiff . . .

Heine (Elster I S. 388).

Kapitel IV.

Sammlung von Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts.

Akustisch = Optisch.

Ton = Licht.

A Light in sound, a soundlike power in light.

Coleridge, Eolian harp 28.

O, summer eve! with power divine, bestowing
On thine own bird the sweet enthusiasm

Which overflows in notes of liquid gladness,
Filling the sky with light!
Shelley, Prince Athanase II 199—202.

And music from her respiration spread
Like light. Shelley, Epipsychidion 329—330.

A light broke in upon my brain, —
It was the carol of a bird.
Byron, Prisoner of Chillon 251—252.

... light that lightened from the lyre.
Swinburne, Thalassius, vol. III p. 298.

The spell of the mage of music evoked their sense,
As an unknown light.
Swinburne, the Death of Richard Wagner, vol. V p. 136.

... the sound and light of sweetest songs still float and shine.
Swinburne, Athens, vol. V p. 208.

Soft and strong and loud and light,
Very sound of very light
Heard from morning's rosiest height,
When the soul of all delight
Fills a child's clear laughter.
Swinburne, A Child's Laughter, vol. V p. 283.

Song visible, whence all men's eyes were lit
With love and loving wonder.
Swinburne, A new Year Ode to Victor Hugo, vol. VI p. 41.

Silent shines the word.
Swinburne, Epicede vol. VI p. 248.

Soft as light and strong
Rises yet their song.
Swinburne, Barking Hall. A Year after, vol. VI p. 331.

Answering music shines about us here.
Swinburne, Prologue to Old Fortunatus, vol. VI p. 409.

Soft laughter as of light that stirs the sea
With darkling sense of dawn ere dawn may be.
Swinburne, Prologue to Old Fortunatus, vol. VI p. 409.

Ton = Sonnenlicht.

Sweet voice of comfort! 't was like the stealing
of summerwind thro' some wreathed shell —

. . . .

't was whispered balm — 't was sunshine spoken!
Thomas Moore, No, not more welcome,
Irish Melodies, p. 193.

No thunder and no sunrise like thy song.
Swinburne, In the Bay, vol. III p. 13.

... the light that lived in the sound ...
of his speech was one
With the light of the wisdom that found earth's
tune in the song of the sun.
Swinburne, The Altar of Righteousness,
vol. VI p. 318.

... the sovereign sound of song that rang
As though the sun to match the sea's tune sang.
Swinburne, Prologue to a Very Woman,
vol. VI p. 418.

Song brighter far than sunlight soared and shone.
Swinburne, The Afterglow of Shakespeare,
vol. VI p. 423.

Ton = Mond.

As the moon's soft splendour
O'er the faint cold starlight of Heaven
Is thrown,
So your voice most tender
To the strings without soul had then given
Its own.

. . . .

. . . .

A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and feeling
Are one.
Shelley, To Jane, The Keen Stars were
Twinkling 7—12, 21—24.

And sweet as the moon's word spoken
in smiles that the blown clouds mar
The psalmist's witness in token
arose as the speech of astar.
Swinburne, Altar of Rightousness, vol. VI
p. 309.

And up the music-moonlight sea
They floated calm and slow —
James Thomson, An Old Dream, vol. II p. 357.

... the moon herself in my dream ...
Was only the voice supreme translated
into pure light.

. . . .

... the stars were the notes of the singing
And the moon was the voice of the song.
James Thomson, He heard her sing, vol. II p. 53 and 54.

Ton = Sterne.

Clear, silver, icy, keen, awakening tones,
Which pierce the sense, and live within the soul,
As the sharp stars pierce winter's crystal air
And gaze upon themselves within the sea.
Shelley, Prometheus Unbound Act IV, Sc. 1, 190—193.

... I hear thy shrill delight,
Keen as are the arrows
Of that silver sphere,
Whose intense lamp narrows
In the white dawn clear
Until we hardly see, — we feel it is there.
Shelley, To a Shylark 20—25.

And from her lips, as from a hyazinth full
Of honey — dew, a liquid murmur drops,
Killing the sense with passion; sweet as stops
Of planetary music heard in trance.
Shelley, Episychidion 83—86.

Then stirs the feeling infinite, so felt
In solitude, where we are least alone;
A thruth, which through our being then doth melt,
And purifies from self: it is a tone,
The soul and source of music, which makes known
Eternal harmony, and sheds a charm
Like to the fabled Cytherea's zone
Binding all things with beauty;
Byron, Childe Harold's Pilgrimage, Canto III 90.

... like a palpitating star
Thrilled into song, the opera-night
Breathes faint in the quick pulse of light;
Rossetti, Jenny, p. 93.

Her voice was like the voice the stars
Had when they sang together.
Rossetti, The Blessed Damozel, p. 234.

... and now she spoke as when
The stars sang in their spheres.
Rossetti, The Blessed Damozel, p. 233.

Now well-nigh was the third song writ, —
The stars a third time sealing it
With sudden music of pure peace:
For echoing thrice the threefold song,
The unnumbered stars the tone prolong.
Rossetti, Dante at Verona, p. 14.

... such gift be allowed to man,
That out of three sounds he frame, not a fourth sound, but a star.
Browning, Abt Vogler, stanza VII.

There shone a laughter in the singing stars —
Swinburne, St. Dorothy, vol. I p. 241.

Light shed from song as starlight from a sphere.
Swinburne, On the Death of Sir Henry Taylor, vol. III p. 251.

Sounds lovelier than the light
And light more sweet than song from night's own bird
Mixed each their hearts wit other, till the gloom
Was glorious as with all the stars in bloom,
Sonorous as with all the spheres in chime
Heard far through flowering heaven.
Swinburne, Birthday Ode, vol. III p. 349.

And Balen, brief of speech, as light
Whose word ...
Strikes silence through the stars of night.
Spake. Swinburne, Tale of Balen, vol. IV p. 218.

starry soundless music saith
That light and life wax perfect even through night and death.
Swinburne, Altar of Righteousness, vol. VI p. 314.

A woman's voice ...
... filled with light as stars, and as stars compelled
To move by might of music,

. . . .

... lit as a mountain lawn
By morning Swinburne, An Evening at Vichy, vol. VI p. 376.

The soul whose Song was as music of stars that chime,
Swinburne, New Year's Eve, vol. VI p. 322.

A starrier lustre of lordier music rose.
Swinburne, Prologue to the Two Noble Kinsmen, vol. VI p. 421.

The ... concord of thy tune Rose under skies ... like a sound of silver speech of stars.
Swinburne, Philip Massinger, vol V p. 301.

And the pale stars musically set
To the watery bells of the rivulet.
Rob. Bridges, Dunstone Hill, New Poems No. 24.

Ton = Flamme.

... words ......
Flash, lightening-like ... with unaccustomed glow.
Shelley, Epipsychidion 33—34.

... the child's laugh, sharply shortening
As fire doth under rain, fell off.
Swinburne, At Eleusis, vol. I p. 213.

... song-birds of sorrow, that muffle
Their music as clouds do their fire.
Swinburne, Dedication 1865, vol. I p. 295.

... what voice of God grown heavenlier in a bird,
Made keener of edge to smite
Than lightning.
Swinburne, On the Cliffs, vol. III p. 312.

No later light of tragic song they knew
Like his whose lightning clove the sunset through.
(Shakespeare).
Swinburne, Prologue to the Duchess of Malfy, vol. VI p. 411.

Such breath and light of song as of a flame
Made ears and spirits of them that heard it ring.
Swinburne, Memorial Verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III S. 59.

... laughter lightened and flamed.
Swinburne, Altar of Righteousness, vol. VI p. 317.

Thy speech flickers like a blown-out flame.
Swinburne, Atalanta in Calydon, vol. IV p. 251.

And the word of his servant
... spoken was fire, and the light of a sword.
Swinburne, Altar of Righteousness, vol. VI p. 308.

. . . the prayer above all prayers heard,
The cry . . ., a sweet blind wonderful word,
Sprang sudden as flame, and
kindled the darkness of faith with love.

Swinburne, Altar of Righteousness, vers VI,
p. 312.

. . . see;
. . . the dome's infinity,
Lamp'd by all the rhythmic quires
Of those unconsuming fires!

James Thomson, Tasso to Leonora, vol. II
p. 314.

'. . . a great chorded shell, whose sleek lips played
Wild freaks of rainbow lightnings to illume
The gorgeous thunders of its hollow womb.

James Thomson, Ronald and Helen, vol. II
p. 209.

But soon, from her own harpings taking fire,
In love and light her melodies expire.

Francis Thompson, Love in Dian's Lap VII,
Her Portrait, vol. I p. 94.

Ton = Dunkelheit, Schatten.

And well these lofty Brethren bear their part
In the wild concert — chiefly when the storm
Rides high; then all the upper air they fill
With roaring sound that ceases not to flow
Like smoke, — along the level of the blast,
In mighty current.

Wordworth, Excursion II 696—701.

Her lips how moist! — they speak,
In ripest quiet, shadows of sounds.

Keats, Lines: unfelt — unheard, unseen verse 2.

. . . her speaking in so interwound
Of the dim and the sweet, 't is a twilight of sound
And floats through the chamber.

Mrs. Browning, The Lay of the Brown
Rosary XVII, vol. II p. 61.

Now the vision in the sound
Wheeleth on the wind around;
Now it sweepest back, away —
The uplands will not let it stay
To dark the western sun.

Mrs. Browning, The Romaunt of the Page XII,
vol. II p. 44.

... so dire a cry,
So fearful and so fierce, ...
Rang from a daughter's lips, darkening the sky
To the extreme azure of all its cloudless cope
With starless horror.

Swinburne, Song for the Centenary of Walter Savage Landor, vol. V p. 24.

A floating haze of silver subtile song.

Francis Thompson, Sister Songs II, vol. I p. 66.

Like grey clouds one by one my songs upsoar
Over my soul's cold peaks.

Francis Thompson, The Cloud's Swan-Song, vol. II p. 206.

Ton = Farbe.

Oft have I caught, upon a fitful breeze,
Fragments of far-off melodies,
With ear not coveting the whole,
A part so charmed the pensive soul:
While a dark storm before my sight
Was yielding, on a mountain height
Loose vapours have I watched that won
Prismatic colours from the sun;
Nor felt a wish that heaven should show
The image of its perfect bow.

Wordsworth, Written in a blank leaf of Macpherson's Ossian 1—10.

The music of the merry marriage-bells,
Killing the azure silence, sinks and swells.

Shelley, Ginevra 42—43.

In pale and silver silence they remain'd.

Keats, Hyperion II 356.

And in the compass of three little words,
More musical than ever came in one,
The silver fragments of a broken voice,
Made me most happy ...

Tennyson, The Gardener's Daughter, Poems I p. 278.

... harlots paint their talk as well as face
With colours of the heart that are not theirs.

Tennyson, Merlin a. Vivien, p. 214.

Earl Limours
Drank till he jested with all ease, and told
Free tales, and took the word and play'd upon it,

And made it of two colours; for his talk
When wine and free companions kindled him,
Was wont to glance and sparkle like a gem
Of fifty facets. Tennyson, Geraint and Enid p. 131.

Then the music touch'd the gates and died;
Rose again from where it seemed to fail,
Storm'd in orbs of song, a growing gale;
Till thronging in and in, to where they waited,
As 't were a hundred-throated nightingale,
The strong tempestuous treble throbb'd and palpitated;
Ran into its giddiest whirl of sound,
Caught the sparkles, and in circles,
Purple gauzes, golden hazes, liquid mazes,
Flung the torrent rain-bow round.
Tennyson, Vision of Sin, Poems II p. 125.

"The right angle of light's incidence produces a sound upon the Egyptian pyramids" this assertion, thus expressed, I have encountered somewhere — probably in one of the Notes to Apollonius. It is nonsense, I suppose, — but it will not do to speak hastily.

The orange ray of the spectrum and the buzz of the gnat (which never rises above the second A), affect me with nearly similar sensations. In hearing the gnat, I perceive the color. In perceiving the color, I seem to hear the gnat.
Poe, Marginalia, vol. XVI, p. 17, 18.

The sick sound aching in a lifted throat
Turns to sharp silver of a perfect note.
Swinburne, The Two Dreams, vol. I p. 252.

Day's dying dragon lies drooping his crest,
Panting red pants into the West.
Francis Thompson, A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.

Ton = Wasser.

. . . for thy song,
In silence listening, . . .
My soul lay passive, by thy various strain
Driven as in surges now beneath the stars,

. . . .

Fair constellated foam, still darting off
Into the darkness; now a tranquil sea,
Outspread and bright, yet swelling to the moon.
Coleridge, To Will. Wordsworth 94—101.

My spirit like a charmèd bark doth swim
Upon the liquid waves of thy sweet singing,
Far far away into the regions dim

Of rapture — as a boat, with swift sails winging
Its way adown some many-winding river,
Speeds through dark forests o'er the waters swinging.

Shelley, Fragment, To one Singing 1—6.

My soul is an enchanted boat,
Which, like a sleeping swan, doth float
Upon the silver waves of thy sweet singing.

Shelley, Prometheus Unbound, Act II Sc. 5, 72—74.

The ruffled silence spread again,
Like water that a pebble stirs.

Rossetti, My Sister's Sleep, p. 230.

I shall loathe sweet tunes, where a note grown strong
Relents and recoils, and climbs and closes,
As a wave of the sea turned back by song.

Swinburne, The Triumph of Time, vol. I p. 45.

... unnumbered throats
Flung upward at a fountain's pitch,
The fervour of the four long notes,
That on the fountain's pool subside —
Exult and ruffle and upspring:
Endless the crossing multiplied
Of silver and of golden string.
There chimed a bubbled underbrew
With witch-wild spray of vocal dew.

Meredith, Night of Frost in May, vol. II p. 239.

. . . . . .
A song of light, and pierces air
With fountain ardour, fountain play,
To reach the shining tops of day,
And drink in everything discerned
An ecstasy to music turned.

Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 111.

O Bird
. . . .
... slip your shaken music,
An elfin avalanche.

Francis Thompson, A Question, vol. II p. 204.

Song falls precipitant in dizzying streams.

Francis Thompson, Sister Songs, vol. I p. 26.

Ton = Tropfen.

... that new blissful golden melody.
A living death was in each gush of sounds,
Each family of rapturous hurried notes,

That fell, one after one, yet all at once,
Like pearl beads dropping sudden from their string.
Keats, Hyperion, vol. II p. 280—284.

... this rhyme
Is like the fair pearl-necklace of the queen —
That burst in dancing —, and the pearls were spilt;
Some lost, some stolen, some as relics kept.
But nevermore the same two sister pearls
Ran down the silken thread to kiss each other
On her white neck — so is it with this rhyme:
It lives dispersedly in many hands,
And every minstrel sings it differently;
Tennyson, Merlin and Vivien, p. 200.

He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake,
All intervolved and spreading wide,
Like water-dimples down a tide
Where ripple ripple overcurls
And eddy into eddy whirls;
Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 111.

Sweet-silvery, sheer lyrical,
Perennial, quavering up the chord
Like myriad dews of sunny sward
That trembling into fulness shine,
And sparkle dropping argentine;
Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 112.

And showers of sweet notes from the larks on wing,
Are dropping like a noon-dew ...
Meredith, Modern Love XI, vol. I p. 13.

Regals release their notes, which rise
Welling, like tears from heart to eyes;
Francis Thompson, Sister Songs part. I, vol. I p. 29.

... the welling musics rise, like tears from heart to eyes ...
Francis Thompson, The Love of the Leaf, vol. I p. 195.

How the delicious notes
Come bubbling from their throats
Full and sweet how they are shed
Like round pearls from a thread!
Bridges, Asian Birds, Shorter Poems, Book V No. 8.

Ton = Gewebe.

Her voice was like the voice of his own soul
Heard in the calm of thought; its music long,
Like woven sounds of streams and breezes, held
His inmost sense suspended in its web
Of many-coloured woof and shifting hues.
Shelley, Alastor 153—157.

But thy voice sounds low and tender
Like the fairest, for it folds thee
From the sight, that liquid splendour.
Shelley, Prometheus Unbound, Act. II sc. 5, 61—63.

See, where the Spirits of the human mind
Wrapped in sweet sounds, as in bright veils, approach.
Shelley, Prometheus Unbound, Act IV 81—82.

I rose up in exaltation
And an inward trembling heat,
And (it seemed) in geste of passion
Dropped the music to my feet
Like a garment rustling downwards — such a silence followed it!
Mrs. Browning, The Lost Bower 43, vol. III p. 119.

. . . canst thou think and bear
To let thy music drop here unaware
In folds of golden fullness at my door?
Mrs. Browning, Sonnets from the Portugese IV, vol. IV p. 38.

Make thee soft raiment out of woven sighs.
Swinburne, A Ballad of Death, vol. I p. 4.

With dreams and with words and with light
Memories and empty desires
Thou has wrapped thyself round all night.
Swinburne, Songs before Sunrise (Wollaeger p. 80).

Girdle thyself with sighing for a girth.
Swinburne, A Ballad of Death, vol. I p. 4.

'. . . threads in the unseen woof thy music weaves,
Swinburne, Memorial Verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 65.

Music and that mirth
Rose as 'twere, veils from earth;
Fr. Thompson, Sister Songs Part I, vol. I p. 29.

Ton = plastisches Gebilde.

. . . with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there.
Coleridge, Kubla Khan 45—48.

And our singing shall build
In the void's loose field
A world . . . . . .
Shelley, Prometheus IV, 153—155.

A haunting music, sole perhaps and lone
Supportress of the faery-roof, made moan
Throughout . . . Keats, Lamia II 122—124.

. . . a Fairy King
And Fairy Queen have built the city, Son;
They . . .
. . . each with harp in hand,
. . . built it to the music of their harps.
. . . .
. . . the city is built
To music. Tennyson, Gareth and Lynette, p. 35—36.

. . . crown'd with fleshless laughter . . .
. . . . . . advanced
The monster. Tennyson, Gareth and Lynette, p. 82.

Who gave thee strength and heat of spirit to pierce
All clouds of form and colour that disperse,
And leave the spirit of beauty to remould
In types of clean chryselephantine verse.
. . . .
Who gave thee words more golden than fine gold
To carve in shapes more glorious than of old,
And build thy songs up in the sight of time
As statues set in godhead manyfold . . .
Swinburne, Memorial verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 61.

. . . the song shines as a picture wrought,
Swinburne, Memorial Verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 62.

Then she lifted her voice sublime, . . .
. . . firm as a column
It rose, . . .
Firm as a marble column soaring with noble pride.
James Thomson, He heard her sing, vol. II p. 52.

This moment is a statue unto Love
Carved from a fair white silence.

Francis Thompson, A Narrow Vessel. Love Declared, vol. II p. 82.

Silver-speaking mirrors of desire (music).

Bridges, Ode to Music, Later Poems 18, 1.

Ton = Pflanze.

The voice of the Greta and the cock-crowing. The voice seems to grow like a flower on or about the water beyond the bridge.

Coleridge, Anima Poetae, In the Visions of the Night. Nov. 2, 1803 Wednesday morning.

... one, with soft enamoured breath,
Rekindled all the fading melodies,
With which, like flowers that mock the corse beneath,
He had adorned and hid the coming bulk of Death.

Shelley, Adonais 15—18.

This song shall be thy rose! its petals pale
Are dead, my adored Nightingale!
But soft and fragrant is the faded blossom,
And it has no thorn left to wound thy bosom.

Shelley, Epipsychidion 9—12.

And on her voice I hung like fruit among green leaves.

Keats, Endymon III 270—271.

Delicious symphonies, like airy flowers,
Budded and swell'd and, full-blown, shed full showers
Of light, soft, unseen leaves of sounds divine.

Keats, Endymion III 798—800.

I used to get up early, just to sit
. . . .
And hear the silence open like a flower
Leaf after leaf.

Mrs. Browning, Aurora Leigh I, vol. VI p. 27.

But thine eyes are
As May-skies are,
And thy words like spoken roses.

Swinburne, A Song in Season, vol. III p. 101.

... the song of the nightingale, springing
Forth in the form of a rose in May, ...

Swinburne, Four Songs of four Seasons. Spring in Tuscany, vol. III p. 122.

... A sunflower of song, one whose honey
My spirit has fed as a bee,

Make sunnier than morning was sunny
The twilight for me.
Swinburne, Astrophel, vol. VI p. 121.

... disclose my flower of song upcurled.
Francis Thompson, Sister Songs, vol. I p. 26.

... a tree whose matted greenery
Was fruited with the songs of birds.
Francis Thompson, The Sere of the Leaf, vol. I p. 192.

Music
Budded like frequence of glad daisies,
Francis Thompson, Ode for the Diamond Jubilee of Queen Victoria, vol. II p. 137.

Ton = Vogel.

Light cargoes waft of modulated Sound
From viewless Hybla brought, when Melodies
Like Birds of Paradise on wings, that aye
Disport in wild variety of hues
Murmur around the honey-dropping flower.
Coleridge, Fragments from a Note Book.

... Fairy-Land,
Where Melodies round honey-dropping flowers,
Footless and wild, like birds of Paradise,
Nor pause, nor perch, hovering on untam'd wing!
Coleridge, The Eolian Harp 22—25.

Spenserian vowels that elope wih ease,
And float along like birds o'er summer seas.
Keats, To Charles Cowden Clarke 56—57.

Delicious sounds! those little bright-eyed things
That float about the air on azure wings,
Keats, Calidore 73—74.

... lovely airs
Are fluttering round the room like doves in pairs.
Keats, Sleep and Poetry 327—328.

And then another, then another strain,
Each like a dove, leaving its olive perch,
With music wing'd instead of silent plumes,
To hover round my head, and make me sick
Of joy and grief at once.
Keats, Hyperion II 285—289.

I was all unwise,
To shape the song for your delight
Like long-trail'd birds of Paradise

That float thro' Heaven, and cannot light
Or old-world trains upheld at court
By cupid-boys of blooming hue . . .
Tennyson, Epilogue to Day Dream, Poems II p. 71.

Short swallow-flights of song, that dip
Their wings in tears, and skim away . . .
Tennyson, In Memoriam XLVIII.

. . . only beheld among them
Soar, as a bird soars
Newly fledged, her visible song, a marvel,
Made of perfect sound and exceeding passion,
Sweetly shapen, terrible, full of thunders,
Clothed with wind's wings.
Swinburne, Sapphics, vol. I p. 206.

Blest for the years' sweet sake that were filled and brightened,
As a forest with birds, with the fruit and the flower of his song.
Swinburne, In Memory of Barry Cornwall, vol. III p. 70.

Song sprang between his lips and hands, and shone
Singing, and strengthened and sank down thereon
As a bird settles to the second flight,
Then from beneath his harping hands with might
Leapt, and made way.
Swinburne, Tristram of Lyonesse. Sailing of the Swallow, vol. IV p. 16.

Music bright as the soul of light, for wings an eagle, for notes a dove,
Leaps and shines from the lustrous lines wherethrough thy soul from afar above
Shone and sang till the darkness rang with light . . .
Swinburne, Astrophel, vol. VI p. 124.

And laughters winged with joy were wont to rise
And wander bird-like through the sun-tranced skies,
Rippling deliciously the languid air;
James Thomson, The Doom of a City XV, vol. II p. 140.

Ton = Person.

Two visions of strange radiance float upon
The ocean-like enchantement of strong sound,
Shelley, Prometheus Unbound, Act IV, 202—203.

Silence and Twilight, unbeloved of men,
Creep hand in hand from yon obscurest glen.
Shelley, A Summer Evening Churchyard 5—6.

Through the dell,
Silence and Twilight here, twin-sisters, keep
Their noonday watch, and sail among the shades,
Like vaporous shapes half seen;
Shelley, Alastor 454—457.

Music breathe(s)
Voluptuous visions into the warm air . . .
Keats, Ode to Fanny 4th verse 1—2.

. . . nor could my eyes
And ears act with that pleasant unison of sense
Which marries sweet sound with the grace of form.
And dolorous accent from a tragic harp
With large-limb'd visions.
Keats, Hyperion, A Vision, 2. Version 441—445.

Obstinate silence came heavily again,
Feeling about for its old couch of space
And airy cradle,
Keats, Endymion II 335—337.

. . . his voice
Shaking a little like a drunkard's hand
Tennyson, Enoch Arden, p. 19.

. . . song, whose hair
Blew like a flame and blossomed like a wreath —
Rossetti, House of Life 100. Newborn Death II.

A Harmony that, finding vent,
Upward in grand ascension went,
. . . .
Up, upward like a saint who strips
The shroud back from his eyes and lips,
And rises in apocalypse.
Mrs. Browning, A Version of Poets, vol. I p. 248.

Music droops her fingers,
Francis Thompson, The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.

The song sank down his soul like a Naiad through her pool,
Francis Thompson, The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.

Ton = Landschaft.

Mozart's "Don Juan" . . . of all operas this was Fleming's favorite . . . How wonderful this is! How the Chorus swells and dies like the wind of

summer! How those passages of mysterious import seem to wave to and fro, like the swaying branches of trees, from which anon some solitary sweet voice darts off like a bird, and floats away and revels in the bright, warm sunshine . . .
Longfellow, Hyperion (Werner p. 34).

Ohr = Auge.

Windows and Balconies make a pretty show of flowers; and birds hang on the outside of houses in cages.

These sound like cheerful images of active leisure.
Dorothy Wordsworth, Cologne, Journal II p. 178.

. . . how sensitive
Is the light ash! that, pendant from the brow
Of you dim cave, in seeming silence makes
A soft eye-music of slow-waving boughs,
Wordsworth, Airy-Force Valley 11—14.

The murmuring wind, the moving leaves,
Soothed him at lenghth to sleep,
With mingled lullabies of sight and sound.
Southey, Thalaba the Destroyer IV 10.

'Tis visible silence, still as the hour glass.
Rossetti, House of Life 19. Silent Noon.

Sweet, sweet: 't was glory of vision, honey, the breeze
In heat, the run of the river on root and stone,
All senses joined, as the sister Pierides
Are one, uplifting their chorus the Nine, his own.
In stately order, evolved of sound into sight,
From sight to sound intershifting,
Meredith, Melampus, vol. I p. 125—126.

Optisch = Akustisch.

Licht = Ton.

. . . light would come and go
Like music o'er wide waves.
Shelley, Revolt of Islam XII, 4777—4778.

Thy light alone — like mist o'er mountains driven,
Or music by the night-wind sent
Through strings of some still instrument,
Or moonlight on a midnight stream,
Gives grace and truth to life's unquiet dream.
Shelley, Hymn to Intellectual Beauty 32—36.

The world can hear not the sweet notes that move
The sphere whose light is melody to lovers . . .
Shelley, Triumph of Life 478—479.

Light hath a song
Whose silence, being heard, seems long.
Rossetti, Near Brussels. A Half-Way Pause, p. 262.

The Light speaks wide and loud.
Swinburne, Summer in Auvergne, vol. III p. 125.

Light heard as music, music seen at light.
Swinburne, Thalassius, vol. III p. 296.

All the rapturous resurrection of the year
Finds the radiant utterance perfect, sees the word
Spoken, hears the light that speaks it.
Swinburne, Hawthorn Dyke, vol. VI p. 258.

Was it light that spake from the darkness,
or music that shone from the word,
When the night was enkindled with sound of
the sun or the first-born bird?

. . . .

Music, sister of sunrise, and herald of life to be,
Smiled as dawn on the spirit of man,

. . . .

Morning spake, . . .
. . . and soft from the mounting moon
Fell the sound of her splendour, heard
as dawn's in the breathless night,

. . . .

And the song of it spake, and the light and the
darkness of
earth were as chords in tune.
Swinburne, Music, An Ode, vol. VI p. 334.

In vain had darkness heard
Light speak the lustrous word.
Swinburne, The Altar of Righteousness, vol. VI p. 314.

. . . a light and a song
Rings lustrous as music and hovers
As birds that impend on the sea,
Swinburne, Dedication 1893, vol. VI p. 272.

The calm hour strikes on yon golden gong,
In tones of floating and mellow light . . .
Francis Thompson, A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.

Light most heavenly-human —
Like the unseen form of sound,
Sensed invisibly in tune.
Francis Thompson, Sight and Insight. Mistress of Vision, vol. II p. 4.

Sonne = Ton.

And with trumpets and thunderings and with morning song
Came up the light;

Swinburne, Super Flumina Babylonis, vol. II p. 34.

Dawn
Leaps on the land that rings
From her bright feet . . .

Swinburne, Summer in Auvergne, vol. III p. 125.

But where they hear the singing of the sun,
All form, all sound, allcolour, and all thought
Are as one body and soul in unison.

Swinburne, Memorial Verses von the Death of Theophile Gautier, vol. III p. 62.

Light, sound and life are one
In the eyes and lips of dawn . . .

Swinburne, On the Cliffs, vol. III p. 313.

. . . the clarions of sunrise are heard,

Swinburne, By the North Sea, vol. V p. 89.

. . . the world be pure as heaven is for the lyric
Sun to rise up clothed with radiant sounds as rays.

Swinburne, The Statue of Victor Hugo, vol. V p. 220.

Sounds of sunrise moving in the mountains.

Swinburne, The Litany of Nations, vol. II p. 65.

. . . the kindling desire is one with thanksgiving for utter fruition of sight,
For sight and for sense of a world that the sun finds meet for his lyre.
Music made of the morning that smites from the chords of the mute world song
Trembles and quickens and lightens, unfelt, unbeholden, unheard,
From blossom on blossom that climbs and exults in the strength of the sun grown strong,
And answers the word of the wind of the spring with the sun's own word.

Swinburne, Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.

The sun that smote and kissed the dark to death
Spake, smiled, and strove, like song's triumphant breath;

Swinburne, An Autumn Vision, vol. VI p. 154.

. . . morning hears before it run
The music of the mounting sun.

Swinburne, Tale of Balen, vol. IV p. 175.

. . . and his presence shone
Even as the sun's when stars are gone
That hear dawn's trumpet sound.

Swinburne, Tale of Balen, vol. IV p. 206.

Life were music of the sun.
Meredith, The Three Singers to young Blood, vol. I p. 136.

O setting Sun, that as in reverent days
Sinkest in music to thy smoothèd sleep,
Francis Thompson, Ode to the Setting Sun. Prelude, vol. I p. 117.

. . . thou dost set in statelier pageantry,
Lauded with tumults of a firmament:
Thy visible music-blasts make deaf the sky,
Thy cymbals clang to fire the Occident,
Thou dost thy dying so triumphally:
I see the crimson blaring of thy shawms!
Francis Thompson, Ode to the Setting Sun. Prelude, vol. I p. 119.

East, ah, east of Himalay,
Dwell the nations underground;
Hiding from the shock of Day,
For the sun's uprising-sound:
Dare not issue from the ground
At the tumults of the Day,
So fearfully the sun doth sound
Clanging up beyond Cathay;
For the great earth-quaking sunrise rolling up beyond Cathay.
Francis Thompson, Sight and Insight. The Mistress of Vision, vol. II p. 6.

Thou as a lion roar'st, O Sun,
Upon thy satellites' vexèd heels;
Francis Thompson, Sight and Insight. Orient Ode, vol. II p. 23.

. . . I the Orient never more shall feel
Break like a clash of cymbals,
Francis Thompson, An Anthem of Earth. Anthem, vol. II p. 111.

God has given thee visible thunders
To utter thine apocalypse of wonders;
Francis Thompson, Orient Ode, vol. II p. 25.

And the dawn comes up like thunder.
Kipling, Babbit p. 172.

Mond = Ton.

Oh, gentle Moon, the voice of thy delight
Falls on me like thy clear and tender light
. . . .

Oh, gentle Moon, thy crystal accents pierce
The caverns of my pride's deep universe.

Shelley, Prometheus Unbound IV 495—496; 499—500.

... a passion yet unborn perhaps
Lay hidden as the music of the moon
Sleeps in the plain eggs of the nightingale.

Tennyson, Aylmer's Field, Poems II p. 154.

... the cedars stood up motionsless, each in a moonlight's ringing,

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship XXI, vol. II p. 158.

Like the moon's growth, his face gleams through his tune.

Rossetti, House of Life XXII. Heart's Heaven.

Gaunt moonlights that like sentinels
Went past with iron clash of bells.

Rossetti, Bride's Prelude, p. 37.

... the wan fierce moon
Whose glance kept time with witchcraft's air-struck tune.

Swinburne, Prologue to the Spanish Gipsy, vol. VI p. 420.

The low rosed moon, the face of Music mute,
Begins among her silent bars to climb.

Meredith, Modern Love 37, vol. I p. 39.

O visage of still music in the sky!
Soft moon! I feel thy song, my fairest friend!
True harmony within can apprehend
Dumb harmony without.

Meredith, Modern Love 39, vol. I p. 41.

Sterne = Ton.

... stars that seem the mutest go in music ...

Mrs. Browning, A Child Asleep V, vol. II p. 214.

A star in the silence that follows
The song of the death of the sun
Speaks music in heaven ...
. . . .
One lyre that outsings and outlightens
The rapture of sunset,

Swinburne, Astrophel, vol. VI p. 121.

There shone a laughter in the singing stars ...

Swinburne, St. Dorothy, vol. I p. 241.

Flamme = Ton.

I appreciated it (the affect of the rays which fell upon the external retina) only as sound — sound sweet or discordant as the matters presenting themselves at my side were light or dark in shade — curved or angular in outline. Poe, The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 207.

Suddenly lights were brought into the room, and this reverberation became forthwith interrupted into frequent unequal frequent bursts of the same sound, but less dreary and less distinct . . . and, issuing from the flame of each lamp . . . there flowed unbrokenly into my ears a strain of melodious monotone. Poe, The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.

When her maiden mouth was alight with the flame of musical speech. Swinburne, Songs before Sunrise (Wollaeger p. 79).

August glows in a smile more sweet than the Cadence of gold-mouthed numbers Swinburne, Tristram of Lyonesse (Wollaeger p. 102).

Dunkelheit = Ton.

. . . the mists
Flying and rainy vapours call out shapes
And phantoms from the crags and solid earth
As fast as a musician scatters sounds
Out of an instrument;

Wordsworth, Excursion IV 521—525.

. . . the showers, darkening or brightening, as they fly from hill to hill, are not less grateful to the eye than finely interwoven passages of gay and sad music are touching to the ear.

Wordsworth, A Guide through the Lake District. Description of the Scenery of the Lakes. Prose works, vol. II p. 43.

That soul will hate the evening mist
So often lovely, and will list
To the sound of the coming darkness (known
To those whose spirits hearken).

Poe, Tamerlane. vol. VII p. 7.

Sound loves to revel in a summer night:
Witness the murmur of the grey twilight
That stole upon the ear, in Eyraco,
Of many a wild star-gazer long ago —
That stealeth ever on the ear of him
Who, musing, gazeth on the distance dim,
And sees the darkness coming as a cloud —
Is not its form — its voice — most palpable and loud?

Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 31.

There was also a moaning sound, not unlike the distant reverberation of surf, but more continuous, which, beginning with the first twilight, had grown in strength with the darkness.

Poe, Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.

And the clamorous darkness deadens eye and deafens ear.

Swinburne, Grace Darling, vol. VI p. 167.

A sense of heavy harmonies
Grew on the growth of patient night,
More sweet than shapen music is.

Swinburne, August, vol. I p. 216.

Farbe = Ton.

... the star of Lethe not delay'd
His rosy eloquence.

Keats, Lamia I 82.

Be my chamber tapestried
With the showers of summer,
Close, but soundless, glorified
When the sunbeams come here —
Wandering harpers, harping on
Waters stringend for such,
Drawing colour, for a tune,
With a vibrant touch ...

Mrs. Browning, The House of Clouds VI, vol. III p. 188.

The colour soothed me like a tune,

Swinburne, August, vol. I p. 216.

A running evening stream
. . . .
(glazed with dim quiet.)

Francis Thompson, A Narrow Vessel. Love Declared, vol. II p. 83.

Plastisches Gebilde = Ton.

This vast design might tempt you to repeat
Strains that call forth upon empyreal ground
Immortal Fabrics, rising to the sound
Of penetrating harps and voices sweet!

Wordsworth, In the Cathedral at Cologne 11—14.

The long and lonely colonnades,
Through which the ghost of Freedom stalks,
Seem like a well-known tune,
Which in some dear scene we have loved to hear,
Remembered now in sadness.

Shelley, Queen Mab II 168—172.

... this is the mystic shell;
See the pale azure fading into silver
Lining it with a soft yet glowing light:
Looks it not like lulled music slumbering there?
Shelley, Prometheus Unbound III Sc. 3, 70—73.

Thou movest — but increasing with the advance,
Like climbing same great Alp, which still doth rise,
Deceived by its gigantic elegance —
Vastness which grows, but grows to harmonize —
All musical in its immensities;
Byron, Childe Harold's Pilgrimage IV 156.

Pflanze = Ton.

A Love-lorn maid, at some far-distant time,
Came to this hidden pool, whose depths surpass
In crystall clearness Dian's looking glass;
And, gazing, saw that Rose, which from the prime
Derives its name, reflected as the chime
Of echo doth reverberate some sweet sound.
Wordsworth, Tradition XXII River Duddon 1—6.

Flowers themselves, whate'er their hue
With all their fragrance, all their glistening,
Call to the heart for inward listening.
Wordsworth, Triad 204—206.

I cannot look upon the rose's dye,
But to thy cheek my soul doth take its flight.
I cannot look on any budding flower,
But my fond ear, in fancy at thy lips
And hearkening for a love-sound doth devour
Its sweets in the wrong sense.
Keats, Sonnet, To a Lady seen for a few Moments at Vauxhall.

By what strange spell
Is it, that ever when I gaze on flowers,
I dream of music? Something in their hues
All melting into colour'd harmonies,
Wafts a swift thought of interwoven chords,
Of blended singing-tones, that swell and die.
Mr. Hemans, Flowers and Music in a Room of Sickness, vol. VII p. 137.

O slender lily waving there
And laughing back the light,
Tennyson, Ancient Sage, Ballads p. 244.

... the porch that sang all round us with laurel.
Tennyson, Princess p. 173.

The sound of rain,
The murmur that springs
From the growing of grass
Are the music of things.
Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 34.

Sweet sound wherewith the green waxed audibly,
Swinburne, The two Dreams, vol. I p. 252.

The flag-flowers lightened with laughter,
Swinburne, An Interlude, vol. I p. 199.

... lustrous blossom that makes of the steep sweet bank
One visible marvel of music inaudible, over and under,
Attuned in heaven ...
Swinburne, Hawthorn Tide, vol. VI p. 295.

Flowers
. . . .
... as the lightening life of song.
Swinburne, The Lake of Gaube, vol. VI p. 284.

And the glory we see is as music we hear not, and dream that we hear.
From blossom to blossom the live tune kindles, from tree to tree,
And we know not indeed if we hear not the song of the life we see.
Swinburne, Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.

Choice of what blooms round her fair garden run
In climbers or in creepers or the tree,
She ranges with unerring fingers fine,
To harmony so vivid that through sight
I hear, I have her heavenliness to fold
Beyond the senses ...
Meredith, Grace and Love, vol. I p. 192.

Bud, bell, bloom, an elf
... all with an unsought accord
Sang together from the sward;
Whence had come, and from sprites
Yet unseen, those delights,
As of tempered music blent ...
Francis Thompson, Sister Songs part I, vol. I p. 29—30.

... hear each sun-smote buttercup clang bold,
A beaten gong of gold ...
Francis Thompson, Of Nature, Laud and Plaint, vol. II p. 164.

For, when ye break the cloven earth
With your young laughter and endearment,
No blossomy carillon 'tis of mirth
To me; Francis Thompson, To Daisies, vol. II p. 193.

In the land of flag-lilies,
Where burst in golden clangours
The joy-bells of the broom.

Francis Thompson, To Monica, After Nine Years, vol. II p. 212.

Vogel = Ton.

And drown'd in yonder living blue
The lark becomes a sightless sound.

Tennyson, In Memorian CXV 7—8.

Person = Ton.

Mute strains from worlds beyond the skies,
Through the pure light of female eyes,
Their sanctity revealing!

Wordsworth, How rich that Forehead's Calm Expanse 19—21.

. . . she shall lean her ear
In many a secret place
Where rivulets dance their wayward round
And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face . . .

Wordsworth, Three years she grew 26—30.

. . . and we will talk, until thought's melody
Become too sweet for utterance, and it die
In words, to live again in looks, which dart
With thrilling tone into the voiceless heart,
Harmonizing silence without a sound.

Shelley, Epipsychidion 560—564.

Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, . . .
. . . .
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain.

Shelley, On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery 5—6, 14—15.

Such was Zuleika — such around her shone
The nameless charms unmarked by her alone —
The light of Love, the purity of Grace,
The mind, the Music breathing from her face . . .

Byron, Bride of Abydos I 176—179.

Some women use their tongues — she looked a lecture,
Each eye a sermon, and her brow a homily.

Byron, Don Juan I 15.

. . . the same evening — I heard one of Lord Grey's daughters
. . . play on the harp, so modestly and ingeniously, that she looked music

Byron, Journal, Jan. 15th 1821.

But Juan
. . . .
. . . had
An air as sentimental as Mozart's
Softest of melodies.

Byron, Don Juan XI 47.

Did never creature pass
So slightly, musically made,
So light upon the grass.

Tennyson, The Talking Oak, Poems, vol. II p. 5.

. . . Motions flow
To one another, even as tho'
They were modulated so
To an unheard melody
Which lives about thee . . .

Tennyson, Eleonora, stanza IV; Poems I p. 96—97.

A song
Which often echo'd in me, while I stood
Before the great Madonna-Masterpieces
Of ancient art in Paris, or in Rome.

Tennyson, Romney's Remorse; Demeter a. other Poems p. 102.

I have been filled with it
(sentiment such as I felt always aroused within me by her large and luminous orbs) by certain sounds from stringend instruments . . .

Poe, Ligeia, vol. II p. 252.

Ligeia! Wherever
Thy image may be,
No magic shall sever
Thy music from thee . . .

Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 34.

. . . spirits moving musically . . .

Poe, Haunted Palace, vol. VII p. 83.

Oh, to see or hear her singing! Scarce I know which is divinest,
For her looks sing too —

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship '44, vol. II p. 167.

. . . fine music (of authors) which, being carried in
To her soul, had reproduced itself afresh
In finer motions of the lips and lids.

Mrs. Browning, Aurora Leigh III, vol. VI p. 120.

A face flashed like a cymbal on his face
And shook with silent clangour brain and heart,
Transfiguring him to music.

Mrs. Browning, Aurora Leigh I, vol. VI p. 8.

The music lives upon my brain
Between your hands within mine eyes;
It stirs your lifted throat like pain,
An aching pulse of melodies.
Lean nearer, let the music pause:
The soul may better understand
Your music, shadowed in your hand,
Now while the song withdraws.

Rossetti, Song and music, p. 253.

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
But as the meaning of all things that are,
A breathless wonder; shadowing forth afar
Some heavenly solstice hushed and halcyon;
Whose unstirred lips are music's visible tone;
Whose eyes the sun-gate of the soul unbar ...

Rossetti, House of Life XXVII Heart's Compass.

... face ...
Tuned evenwise with colours musical.

Swinburne, The Two Dreams, vol. I p. 254.

Her Beauty was new colour to the air
And music to the silent many birds.

Swinburne, The Two Dreams, vol. I p. 257.

You floated past me, glorious, tranquil, proud;
Borne gliding on with such serenest grace
By slow sweet music, that it seemed to be
Voicing thine own soul's inward harmony.

James Thomson, Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 338.

I saw and heard with such delight
As rarely charms our lower sphere:
Blind Handel would not miss his sight,
Thy beauty voiced thus in his ear;
Beethoven in that face would see
His glorious unheard harmony.

James Thomson, To a Pianiste, vol. II p. 431.

... was never hand on brush or lyre to paint
Her gracious manners, where the nuptial ring
Of melody clasped motion in restraint ...

Meredith, The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 54.

. . . sighs
In those mournful eyes
So put on visiblities;
As viewless ether turns, in deep on deep, to dyes,

Francis Thompson, Love in Dian's Lap.
Before her portrait in youth, vol. I p. 78.

Down dropped her riband-band, and all her waving hair
Shook like loosened music cadent to her waist; —
Lapsing like music, wavery as water,
Slid to her waist.

Francis Thompson, 'Chose Vue', vol. II p. 220.

God laid His fingers on the ivories
Of her pure members as on smoothèd keys,
And there out-breathed her spirit's harmonies.

Francis Thompson, Love in Dian's Lap VII.
Her Portrait, vol. I p. 95.

O ye
The organ-stops of being's harmony.

Francis Thompson, Sister Songs, vol. I p. 63.

. . . divergent harmonies
Concluded in the concord of her eyes.

Francis Thompson, Sight and Insight.
From The Night of Forebeing, vol. II p. 43.

What mystery of the heart can so surprise
The mirth and music of thy brimming eyes?

Bridges, Millicent. Laters Poems p. 374.

Landschaft = Ton.

Garden, and that Domain where kindred, friends,
And neighbours rest together, here confound
Their several features, mingled like the sound
Of many waters . . .

Wordsworth, A Parsonage in Oxfordshire 5—8.

The first sight of green fields with the numberless nodding gold cups, and the winding river with alders on its banks, affected me, coming out of a city confinement, with the sweetness and power of a sudden strain of music. Coleridge, Anima Poetae Oct. 25th. 1802 p. 25.

. . . like a stream
Of music soft that not dispels the sleep,
But casts in happier moulds the slumberer's dream,
Gazed by an idle eye with silent might
The picture stole upon my inward sight.

Coleridge, The Garden of Boccaccio 20—24.

All neglected places of the field
Broke into nature's music
When they saw her . . .
Tennyson, Aylmer's Field, Poems II p. 177.

. . . in choral silence, the hills look you their "all hail"!
Mrs. Browning, The Lost Bower VII, vol. III p. 107.

Auge = Ohr und Sprache.

Thou best Philosopher who yet dost keep
Thy heritage! Thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep . . .
Wordsworth, Ode, Intimations of Immortality 110—112.

There was a list'ning fear in her regard.
Keats, Hyperion, A Vision I 339.

. . . the listening eyes Of those tall knights . . .
Tennyson, Gareth a Lynette p. 38.

He told it out with great loud eyes —
Francis Thompson, A Girl's Sin I In Her Eyes, vol. II p. 75.

Your eyes are autumn thunders.
Francis Thompson, After Nine Years, vol. II p. 213.

Akustisch-Osmatisch.

. . . is there who 'mid these awful wilds has . . .
. . . .
. . . heard, while other worlds their charms reveal,
Soft music o'er the aërial summit steal?
While o'er the desert answering every close
Rich steam of sweetest perfume comes and goes.
Wordsworth, Descriptive Sketches 340, 342—345.

Like the gale that sighs along
Beds of oriantal flowers,
Is the grateful breath of song.
Thomas Moore, On Music. Irish Melodies p. 183.

Such sounds as breathed around like odorous winds
Of wakening Spring arose,
Filling the chamber and the moonlight sky . . .
Shelley, Daemon of the World 75—77.

... thine old wild songs which in the air
Like homeless odours floated,
Shelley, Revolt of Islam IX 3574—3575.

... and soon her strain
The nightingale began; ...
. . . .
'Tis scattered in a thousand notes,
And now to the hushed ear it floats
Like field smells known in infancy, ...
Shelley, Rosalind and Helen 1104—1105, 1108—1110.

And the hyacinth purple, and white, and blue,
Which flung from its bells a sweet peal anew
Of music so delicate, soft, and intense,
It was felt like an odour within the sense;
Shelley, The Sensitive Plant 25—28.

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.
Shelley, To — 1—4.

... as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents ...
. . . .
The singing of that happy nightingale
. . . .
Was interfused upon the silentness.
Shelley, The Woodman and the Nightingale 8, 9, 11, 14.

As the moist scent of flowers, and grass, and leaves
Fills forest-dells with a pervading air,
Known to the woodland nostril, so the words
Of Saturn fill'd the mossy glooms around,
. . . .
With sad, low tones.
Keats, Hyperion. A Vision 380—383, 386.

Thy silence as music, thy voice as an odour that fades in a flame ...
Swinburne, Hesperia, vol. I p. 174.

Their voices, that scents are, now let them upraise ...
Francis Thompson, Sister Songs part. I, vol. I p. 28.

But my song shall ...
... sigh with joy the odours of its meaning.
Francis Thompson, Lilium Regis, vol. I p. 151.

Osmatisch = Akustisch.

Where will they stop, those breathing Powers
The Spirits of the new-born flowers?
They wander with the breeze, they wind
Where'er the streams a passage find;
Up from their native ground they rise
In mute aërial harmonies.

Wordsworth, Devotional Incitements 1—5.

As the flashing strains of the nightingale to the yearning murmurs of the dove, so the myrtle to the rose.

Coleridge, Letter to Mrs. Gillman, May 3rd 1827.

... radiant blue flowers, ... which scatter through the air the divinest odour, which, ... produces sensations of voluptuous faintness, like the combinations of sweet music.

Shelley, Letter to Thomas Love Peacock, Rome, March 23rd 1819.

The snowdrop, and then the violet,
Arose from the ground with warm rain wet,
And their breath was mixed with fresh odour, sent
From the turf, like the voice and the instrument.

Shelley, The Sensitive Plant 13—16.

Fair flower-scents as they come and go
In the soft air, like music wundering by;

Felicia Hemans, Forest Sanctuary, vol. IV p. 46.

... many a wild perfume
Greeting the wanderer of the hill and grove
Like sudden music!

Felicia Hemans, Thoughts during Sickness, vol. VII p. 286.

Fair flowers ... to whose care is given
To bear the Goddess' song, in odors, up to Heaven.

Poe, Al Aaraaf, vol. VII p. 26.

I wound
Through dewy meads and gardens of rich flowers,
Whose fragrance like a subtle harmony
Was fascination to the languid hours.

James Thomson, The Doom of a City III, vol. II p. 126.

Optisch = Osmatisch.

. . . flowers of gentle breath;
Like incarnations of the stars, when splendour
Is changed to fragrance, . . .
Shelley, Adonais 173—175.

. . . you almost saw
The pulses
With which the purple velvet flower was fed
To overflow, and like a poet's heart
Changing bright fancy to sweet sentiment,
Changed half the light to fragrance,
Shelley, Fragments of an Unfinished Drama 172—177.

Osmatisch = Optisch.

. . . the scent of lemon-flowers,
(Which) floats like mist laden with unseen showers,
Shelley, Epipsychidion 447—448.

A tuberose
Peoples some Indian dell with scents which lie
Like clouds above the flower from which they rose,
Shelley, The Woodman and the Nightingale 8—10.

. . . an air-dissolvèd star
Mingling light and fragrance,
Shelley, The Euganean Hills 289—290.

. . . that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
Shelley, Triumph of Life 419—420.

The larks are loud above our leagues of whin
Now the sun's perfume fills their glorious gold
With odour like the colour: all the wold
Is only light and song and wind wherein
These twain are blent in one with shining din.
Swinburne, To William Bell Scott, vol. V p. 232.

Osmatisch = Sensorisch.

The odour from the flower is gone
Which like thy kisses breathed on me . . .
Shelley, On A Faded Violet 1—2.

Violets and jonquils . . .
. . . dart their arrowy odour through the brain
Till you might faint with that delicious pain.
Shelley, Epipsychidion 451—452.

And in the soul a wild odour is felt,
Beyond the sense, like fiery dews the melt
Into the bosom of a frozen bud.
Shelley, Epipsychidion 109—111.

I pillow my head on the sweets of the rose,
Keats, On receiving a curious Shell 38.

Be incense-pillow'd every summer night
Keats, Endymion II 999.

. . . the touch
Of scent not far from roses
Keats, Reconstruction of Hyperion I 23—24.

Akustisch = Sensorisch.

The music stirs in him like wind through a tree.
Wordsworth, Power of Music 36.

. . . a thrilling sound.
Half sense, half thought, among the darkness stirs,
Breathed from their wormy beds all living things around,
And mingling with the still night and mute sky
Its awful hush is felt inaudibly.
Shelley, A Summer-Evening Churchyard 20—24.

Laone's voice was felt . . .
Shelley, The Revolt of Islam V 2180.

. . . slowly there is heard
The music of a breath-suspending song,
Which, like the kiss of love when life is young,
Steeps the faint eyes in darkness sweet and deep;
With ever-changing notes it floats along,
Till on my passive soul there seemed to creep
A melody, like waves on wrinkled sands that leap.
Shelley, The Revolt of Islam XII 4596—4602.

A voice came forth, which pierced like ice through every soul.
Shelley, The Revolt of Islam X 4071.

Ha! what an awful whisper rises up!
'Tis scarce like sound: it tingles through the frame
As lightning tingles, hovering ere it strike.
Shelley, Prometheus Unbound I 132—134.

Obstinate silence came heavily again,
Feeling about for its old couch of space
And airy cradle.

Keats, Endymion II 335—337.

Hist, when the airy stress
Of music's kiss impregnates the free winds,
And with a sympathetic touch unbinds
Aeolian magic from their lucid wombs.

Keats, Endymion I 783—786.

Endymion . . .
. . . listened to the wind that now did stir
About the crisped oaks full drearily,
Yet with as sweet a softness as might be
Remember'd from its velvet summer song.

Keats, Endymion IV 294—297.

I love the language, that soft bastard Latin,
Which melts like kisses from a female mouth,
And sounds as if it should be writ on satin,
With syllables which breathe of the sweet South,
And gentle liquids gliding all so pat in,
That not a single accent seems uncouth, . . .

Byron, Beppo 44.

Like soften'd airs that blowing steal,
When meres begin to uncongeal,
The sweet bells began to peal —

Tennyson, The Two Voices, Poems I p. 141.

There is sweet music here that softer falls
Than petals from blown roses on the grass,
Or night-dews on still waters between walls
Of shadowy granite, in a gleaming pass;
Music that gentlier on the spirit lies,
Than tir'd eyelids upon tir'd eyes.

Tennyson, Lotos-Eaters, Choric Song, Poems I p. 206.

A weird music-sound
Crept up, like a chill, up the aisles long and dim.

Mrs. Browning, The Lay of the Brown Rosary XXVIII, vol. II p. 79.

And their voices low with fashion, not with feeling, softly freighted
All the air about the windows with elastic laughters sweet.

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship, XIX, vol. II p. 157.

. . . sometimes she would bind me with her silver-corded speeches —

Mrs. Browning, Lady Geraldine's Courtship, XXII, vol. II p. 158.

On a sudden, through the glistening
Leaves around, a little stirred,
Came a sound, a sense of music which was
rather felt than heard.
Mrs. Browning, The Lost Bower XXXV,
vol. III p. 116.

. . . the lark,
The high planets overtaking
In the half-evanished Dark,
Casts his singing to their singing,
like an arrow to the mark.
Mrs. Browning, The Lost Bower XXXVIII,
vol. III p. 117.

And through his words the nightingales
Drove straight and full their long clear call,
Like arrows through heroic mails,
Mrs. Browning, Bianca among the Nightingales III, vol. IV p. 260.

. . . my flesh felt the carillon.
Rossetti, Antwerp and Bruges, vol. I p. 263.

. . . whose voice, attuned above
All modulation of the deep-bowered dove,
Is like a hand laid softly on the soul; —
Rossetti, House of Life. Mid-Rapture 26, p. 189.

And the sound of them trampling the way cleaves night as an arrow asunder, Swinburne, Hesperia, vol. I p. 178.

A note that smites and sunders the hand frore fields of air;
Swinburne, Autumn in Cornwall, vol. III p. 127.

And swordlike was the sound of the iron wind,
Swinburne, Iseult at Tintagel, vol. IV p. 79.

. . . when the winds and seas . . .

. . . .

Rage, rejoice, and uplift a voice whose sound is even as a
sword that smites . . .
Swinburne, On the South-Coast, vol. VI p. 148.

But muteness whipped her skin.
Meredith, The Sage Enamoured and the
Honest Lady, vol. I p. 58.

She felt the silence thicken, heard it shriek,
Heard life subsiding on the eternal hum:
Meredith, The Sage Enamoured and the
Honest Lady, vol. I p. 59.

We feel the music moist upon this breeze,
Francis Thompson, Sister Songs, part II, vol. I p. 54.

I think thy girlhood's watchers must
Have took thy folded songs on trust,
And felt them, as one feels the stir
Of still lightnings in the hair,
Francis Thompson, Love in Dian's Lap II. To a Poet Breaking Silence, vol. I p. 80.

His silence on my cheek like breath
I felt in subtle way;
Francis Thompson, A Narrow Vessel. A Girl's Sin I. In her Eyes, vol. II p. 76.

You may hear
The wind-like keeness of violin,
The enamelled tone of shallow flute,
And the furry richness of clarinet.
Francis Thompson, A Hollow Wood, vol. II p. 190.

What music is like this,
Where each note is a kiss?
Bridges, Asian Binds, Shorter Poems Book V 8.

Sensorisch = Akustisch.

... sleeping face is stricken by the sun
With light like a harsh voice,
Shelley, Ginevra 51—52.

O leave your hand where it lies cool
Upon the eyes whose lids are hot:
Its rosy shade is bountiful
Of silence, and assuages thought.
O lay your lips against your hand
And let me feel your breath through it,
While through the sense your song shall fit
The soul to understand.
Rossetti, Song and Music, p. 253.

Whose hand is like a sweet voice to control
Those worn tired brows it hath the keeping of ...
Rossetti, House of Life, Mid-Rapture 26, p. 189.

Optisch = Sensorisch.

An eye practised like a blind man's touch.
Wordsworth, When to the Attractions of the busy World 83.

I had a consciousness of the depth of the seclusion, and that mountains were embrazing us on all sides; I saw not, but I felt that they were there. Wordsworth, A Guide through the Lake District. Prose Works II p. 109.

This little Vale, a dwelling-place of Man,
Lay low beneath my feet; 'twas visible —
I saw not, but I felt that it was there.
Wordsworth, Excursion II 870—872.

A sudden flash of light dashed down, as it were, upon the path close before me, with such rapid and indiscribable effect that my life seemed snatched away from me — not by terror but by the whole attention being suddenly and unexpectedly seized hold of — if one could conceive a violent blow given by an unseen hand, yet without pain or local sense of injury, of the weight falling here or there, it might assist in conceiving the feeling.
Coleridge, Anima Poetae, p. 171.

I saw not, heard not, moved not, only felt
His presence flow and mingle through my blood.
Shelley, Prometheus Unb. II Sc. 1, 79—80.
. . . who
Look full upon it feel anon the blue
Of his fair eyes run liquid through their souls.
Keats, Endymion II 542—544.
. . . to me
High mountains are a feeling.
Byron, Childe Harold III 723.

Night arrived; and with its shadows a heavy discomfort. It oppressed my limbs with the oppression of some dull weight, and was palpable. Poe, The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.

. . . the light transfixed me like a spear,
James Thomson, Ronald and Helen, vol. II p. 204.

Sensorisch = Optisch.

He placed a kiss upon my brow and hair,
. . . .
I felt it burning like a ruby there,
The pallid pearl-gleams of its fulgence died.
James Thomson, Ronald and Helen, vol. II p. 243.

Akustisch = Gustativ.

Many
Had on his eloquent accents fed and hung
Like bees on mountain-flowers.
Shelley, Revolt of Islam XI 4390—4392.

Let us drain right joyously
The cup which the sweet bird fills forme ...
Shelley, Rosalind and Helen 1129—1130.

Now drain the cup, ...
Which the poet-bird has crowned so well
With the wine of her bright and liquid song!
Shelley, Rosalind and Helen 1118—1120.

Pour forth the sound like enchanted wine,
Let me drink of the spirit of that sweet sound,
Shelley, Music 3, 7.

... the words she spake
Came, as through bubbling honey ...
Keats, Lamia I 64—65.

I had been sitting up some nights,
And my tired mind felt weak and blank;
Like a sharp strenthening wine it drank
The stillness and the broken lights ...
Rossetti, My Sisters Sleep, p. 229.

... who made thy moist lips fiery with new wine
Pressed from the grapes of song,
Swinburne, Memorial verses on the Death of Théophile Gautier, vol. III p. 61.

This was her pain: to miss from all sweet words
Some taste of sound, diverse and delicate ...
Swinburne, The two Dreams, vol. I p. 256.

Filled ... love's chalice with the wine of music and song ...
James Thompson, He heard her Sing, vol. II p. 46.

Drink the sense the notes infuse,
You a larger self will find.
Meredith, The Woods of Westermain, vol. I p. 77.

thirsty of his voice is he ...
Meredith, The Lark Ascending, vol. I p. 112.

Optisch = Gustativ.

But on her forehead, and within her eye
Lay beauty, which makes hearts that feed thereon
Sick with excess of sweetness;
Shelley, Revolt of Islam V 1920—1922.

... every deepest look and holiest mind
Fed on her form,
Schelley, Revolt of Islam V 2318—2319.

... it came
... to drink the liquid light
Out of her eyes, for which it said it thursted
Shelley, Prometheus Unbound III Sc. 4, 16—18.

... his eyes had drunk her beauty up,
Leaving no drop in the bewildering cup,
And still the cup was full,
Keats, Lamia I 251—253.

... feed deep, deep upon her peerless eyes,
Keats, Ode on Melancholy verse 2.

Ah! how long did I feed
On that crystalline life of Portraiture!
Keats, Endymion I 896 (cancelled passage).

The same bright face I tasted in my sleep.
Keats, Endymion I 895.

... but 'twas to live,
To take in draughts of life from the gold fount
Of kind and passionate looks;
Keats, Endymion I 655—657.

To taste the gentle moon.
Keats, Endymion III 110.

She shed the starbeams forth as wine.
Swinburne, Anactoria, vol. I p. 60.

And all her face was honey to my mouth.
Swinburne, Love and Sleep, vol. I p. 272.

How your eyes dazzle down into my soul!
I drink and drink of their deep violet wine,
James Thomson, Sunday at Hampstead, vol. I p. 205.

... my eyes,
My bodily eyes, drank in with sateless thirst
The noblest beauty ...
James Thomson, Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 337.

Sealing thine eyes in passion's dear eclipse,
With pressure on the full blue-veinèd swell,
And thrillings o'er the silken lashes fine,
Mid interdraughts of their deep violet wine ...
James Thomson, Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 343.

And from her eyes, as from poison-cup,
He drank. Meredith, Modern Love IX, vol. I p. 11.

Lippen = Augen.

. . . lost in pleasure at her feet he sinks,
Touching with dazzled lips her star-light hand.
Keats, Endymion IV 418—19.

Osmatisch = Gustativ.

For as delicious wine doth, sparkling dive
In nectar'd clouds and curls through water fair,
So from the arbour roof down swell'd an air
Odorous and enlivening.
Keats, Endymion II 511—514.

A fresh blown musk-rose . . .
. . . .
. . . I feasted on its fragrancy.
Keats, To a Friend who sent me some Roses 6, 9.

I hope you have good store of double violets — I think they are the Princesses of flowers, and in a shower of rain, almost as fine as barley sugar drops are to a schoolboy's tongue.
Keats, Letter to Fanny Keats, April 13th 1819.

. . . he would taste the spicy wreaths
Of incense. Keats, Hyperion I 186—187.

The taste and smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense.
Poe, Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 206.

The warm smell of the fruit was good To feed on,
Swinburne, August, vol. I p. 215.

. . . the balm
Of herb and flower made all the air rich wine,
James Thomson, Weddah and Om-El-Bonain, vol. I p. 55.

Sensorisch = Gustativ.

There came upon my face in plenteous showers
Dew-drops, and dewy buds, and leaves, and flowers,
. . . .
Aye, such a breath-less honey-feel of bliss.
Keats, Endymion I 899—900, 903.

The kisses of her mouth were more than wine,
Swinburne, A Ballad of Death, vol. I p. 4.

Akustisch = Optisch = Osmatisch.

She loves to gaze upon a crystal *river* —
Diaphanous because it travels slowly;
Soft is the *music* that would charm for ever;
The flower of sweetest *smell* is shy and lovely.

Wordsworth, Not Love, Not War, nor the Tumultuous Swell 11—14.

And the wild *odour of the forest flowers*,
The *music* of the living grass and air,
The emerald *light* of leaf-entangled beams

. . . .

Seem kneaded into one aërial mass
Which drowns the sense.

Shelley, Prometheus Unbound IV 256—261.

All the earth and air
With *thy voice* is loud,
As, when night is bare,
From one lonely cloud
The moon rains out her *beams*, and Heaven is overflowed.
What thou art we know not;
What is most like thee?
From rainbow clouds there flow not
Drops so bright to see
As from thy presence showers a rain *of melody*

. . . .

Like a glow-worm golden
In a dell of dew,
Scattering unbeholden
Its aërial *hue*
Among the flowers and grass, which screen it from the view!

Like a rose embowered,
In its own green leaves,
By warm winds deflowered,
Till *the scent* it gives
Makes faint with too much sweet those heavy-wingèd thieves.

Shelley, To a Skylark 26—35, 46—55.

And every *motion, odour, beam, and tone*,
With that deep music *is in unison*.
. . . they seem
Like echoes of an antenatal dream.

Shelley, Epipsychidion 453—456.

One nightingale in an interfluous wood
Satiate(s) the hungry dark with *melody*; —
And *as* a vale is watered by a *flood*,
Or *as* the *moonlight* fills the open sky

Struggling with darkness — as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents —
The singing of that happy nightingale
. . . .
Was interfused upon the silentness.
Shelley, The Woodman and the Nightingale 4—9, 11, 14.

An opiate vapor, dewy, dim,
. . . .
Steals drowsily and musically
Into the universal valley.
Poe, The Sleeper, vol. VII p. 51.

Akustisch = Optisch = Sensorisch.

All touch, all eye, all ear,
The Spirit felt the Fairy's burning speech.
O'er the thin texture of its frame,
The varying periods painted changing glows,
As on a summer even,
When soul-enfolding music floats around,
The stainless mirror of the lake
Re-images the eastern gloom,
Mingling convulsively its purple hues with sunset's burnished gold.
Shelley, Queen Mab. VI 1—10.

To feel the dreamlike music, which did swim
Like beams through floating clouds on waves below
Falling in pauses, from the Altar dim
As silver-sounding tongues breathed an aërial hymn.
Shelley, The Revolt of Islam V 2085—2088.

I rise as from a bath of sparkling water,
A bath of azure light, . . .
Out of the stream of sound.
Shelley, Prometheus Unbound IV 503—505.

. . . eyes soft like sighs.
Swinburne, s. Wollaeger p. 96.

Akustisch = Optisch = Gustativ.

O turn thee to the very tale,
And taste the music of that vision pale.
Keats, Isabella XLIX 7—8.

O, for a draught of vintage! —
. . . .
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
Keats, Ode to a Nightingale, v. 2, 1, 3—4.

Song bright as flash of swords or oars that shine
Through fight or foam
Stirs yet the blood thou hast given thy sons like wine.
Swinburne, Northumberland, vol. VI p. 347.

... myriad sounds and forms and hues
Their sparkling sensual wine infuse,
Till the soul drowses in its drunken clay.
James Thomson, A Festival of Life, vol. II p. 286.

Fine honey of song-notes goldener than gold.
Swinburne, Thalassius, vol. III p. 296.

Akustisch = Sensorisch = Gustativ.

... those high songs of thine
That stung the sense like wine,
Or fell more soft than dew or snow by night,
Swinburne, To Victor Hugo, vol. I p. 145.

Akustisch = Optisch = Osmatisch = Sensorisch.

And as the presence of that fairest planet,
Although unseen, is felt by one who hopes
That his day's path may end as he began it,
In that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
Or the soft note in which his dear lament
The Brescian shepherd breathes, or the caress
That turned his weary slumber to content;
So knew I in that light's severe excess
The presence of that Shape ...
Shelley, The Triumph of Life 416—425.

Thy song is a sword
Keen-edged and scented in the blade from flowers;
Swinburne, To Victor Hugo, vol. I p. 148.

The blossoms smelt of kisses; throats
Of birds turned kisses into notes;
. . . .
The kiss it is a growing flower,
Francis Thompson, A May Burden, vol. II p. 196.

V. Kapitel.

Sammlung von Synästhesien in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Akustisch = Optisch.

Ton = Sonne.

Et dans une harmonie étrange et fantastique

. . . .

L'âme . . .
Mêle les sons de l'orgue aux rayons du couchant.
Verlaine (Nocturne Parisien [Œuvres Compl. Paris 1908], I p. 60).

Ton = Flamme (Feuer).

. . . les notes embrasées
S'épanouissent en fusées
Dans la chanson du rossignol.
Victor Hugo (Stroloke p. 265).

J'aime l'orgue, tonnerre et lyre, éclair et nuit,
Bronze et frémissement, force énorme de bruit,
Fournaise d'harmonie aux noires cheminées.
Victor Hugo (Stroloke p. 252 Anm.).

Victor Hugo nennt die Glocken »fournaise de musique«. (Stroloke p. 252.)

Ton = Dunkelheit.

Un bruit farouche, obscur, fait avec des ténèbres.
Victor Hugo (Combarieu p. 78).

Puis le son devient sombre ainsi que la lumière.
Pierre Ricard (Fleischer p. 93).

Ton = Farbe.

Musset schreibt in einem Briefe an Madame Jaubert, er bedauere, mit seiner Familie streiten zu müssen, um ihr zu beweisen, daß fa = gelb, sol = rot sei, eine Sopranostimme blond, eine Contraltostimme brünett. (Babbit p. 177).

. . . l'air joué me parut sortir de moi même, mes doigts s'agitaient sur un clavier absent, les sons en jaillissaient bleus et rouges.
Théophile Gautier (Fleischer p. 66).

Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude; d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte.
Théophile Gautier (Combarieu p. 188).

Les houles, . . .
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.
Baudelaire (Fleischer p. 87).

Le ciel bruit vermeil.
Verlaine (Fleischer p. 92).

Notre langue (Le Français) est moins riche de coloris, soit; mais elle est plus variée et plus finie de teintes; elle a moins de rouge sur sa palette, j'y consens, mais elle a des violets, des lilas, des gris-perle, des ors pâles, que la langue italienne ne connaîtra jamais.
Gounod (Combarieu p. 77).

Un singulier violon! d'où échappaient à chaque coup d'archet deux notes accouplées et qui montaient dans le ciel en se donnant la main; une note rose, une note noire. Goncourt (Idées et Sensations [Paris 1904], p. 43).

J'inventais la couleur des voyelles: *a* noir, *e* blanc, *i* rouge, *o* bleu, *u* vert. Rimbaud (André Baunier, La Poésie Nouvelle [Paris 1912], p. 62).

A noir, E blanc, I rouge, U vert,
O bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances l'attentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bourbillent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpre, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux:

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
O l'oméga, rayon violet de ses yeux!
Arthur Rimbaud (Millet p. 21).

. . . les Harpes sont blanches; et bleus sont les Violons mollis souvent d'une phosphorescence pour surmener les paroxysmes; en la plénitude des ovations les Cuivres sont rouges, les Flûtes, jaunes, qui modulent l'ingénu, s'étonnent de la lueur des lèvres; et sourdeur de la Terre et de Chairs, synthèse simplement des seuls instruments simples, les orgues toutes noires plangorent.
René Ghil, Traité du Verbe (Schinz p. 291).

René Ghil hat den Vokalen Farben beigelegt. (Fleischer p. 71.)

Et j'ai trouvé des mots vermeils
Pour prendre la couleur des roses.
Théodore de Banville (Fleischer p. 97).

Voilà, sans pousser aussi loin les choses
Cependant, voilà tout ce que je fais,
J'accouple des mots jaunes, bleus ou roses,
Où je crois trouver de jolis effets.
Albert Glatigny (Fleischer p. 96).

Un chant, désolé, montait, le »De Profundis«. Des gerbes de voix filaient sous les voûtes, fusaient avec les sons presque verts des harmonicas. Huysmans (Fleischer p. 87).

Ces voix claires et acérées mettaient, dans la ténèbre du chant, des blancheurs d'aube. Huysmans (Fleischer p. 87).

Für weitere Beispiele vergleiche Schinz und Fleischer sowie das Farbensonett von Vigié-Lecocq. (Dromard p. 606).

Ton = Wasser.

Une gamme monte en fusée,
Comme au clair de lune un jet d'eau.
Théoph. Gautier (Variations sur le Carneval de Venise IV, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 30).

La Musique souvent me prend comme une mer.
Baudelaire (La Musique 1).

Ton = Tropfen.

Oh! L'entends-tu distiller goutte à goutte
Ses lents soupirs après ses vifs transports;
Puis de son arbre étourdissant la voûte
Faire écumer ses cascades d'accords?
Lamartine (Stroloke p. 263).

Les cloches sortaient de leur silence pour asperger avec les gouttes bénites de leur sons, la ville.
Huysmans (Schöffler p. 71).

... écouter des chanoines jouer languissamment, de chaque côté du chœur, à la raquette avec des psaumes, dont ils se renvoyaient, en grommelant, des volants de verset. Huysmans (Schöffler p. 71).

Ton = Gewebe.

Les dentelles de son que le fifre découpe.
Victor Hugo (Catulle Mendès, Rapport sur le Mouvement Poétique Français de 1867 à 1900 [Paris 1902], p. 114).

Paganini, le phantastique,
Un soir, comme avec un crochet,
A ramassé le thème antique
Du bout de son divin archet;

Et, brodant la gaze fanée
Que l'oripeau rougit encor,
Fait sur la phrase dédaignée
Courir ses arabesques d'or.

Théoph. Gautier (Variations sur le Carnaval de Venise I, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 23).

... un externat de demoiselles qui tricotait avec des voix en aiguilles la laine fatiguée des cantiques.

Huysmans (Schöffler p. 67).

Ton = plastisches Gebilde.

Puis, tout-à-coup, voyez, car il semble qu'en certains instants l'oreille aussi a sa vue, voyez s'élever au même moment de chaque clocher comme une colonne de bruit.

Victor Hugo (Stroloke p. 252).

... plain-chant »se courbe ainsi que les sombres arceaux romans«.

Huysmans (Fleischer p. 90).

Une basse profonde voûtée comme issue des caveaux de l'Église soulignait l'horreur. Huysmans (Fleischer p. 90).

J'entendis sur l'étang chanter votre oiseau d'or:
Le bois clair se gemme de voix de pierreries,
De voix de diamants, de voix de rubis, de voix de saphir,
Et le chant s'exhale plus riche à se fleurir
Et l'oiseau semblait crier des pierreries.

H. de Régnier (Schinz p. 296).

Ton = Pflanze.

La musique tournerait à l'entour en l'enveloppant à peu près comme un pampre ou une branche de lierre.

Musset (Débuts de Mlle. Pauline Garcia [Œuvres Édit. Ed. Biré], VIII p. 244).

Ton = Vogel.

... et pleurs, et cris, l'injure, l'anathème, refus ...
Et malédiction, et blasphème et clameur,
. . . .
Passaient, comme le soir on voit dans les vallées
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.

Victor Hugo (Combarieu p. 106—107).

Quasimodo sieht (car il ne l'entendait pas) l'octave palpitante . . . comme un oiseau qui saute de branche en branche.

Victor Hugo (Stroloke p. 252).

. . . et la note hardie,
Contre quelque mot dur se heurtant dans son vol
Brise ses ailes d'or et tombe sur le sol.

Théoph. Gautier (Fleischer p. 90).

Ton = Person.

. . . un air de danse grave, dansé à la cour de Ferrare . . . Je voyais passer, en l'entendant, ces belles princesses aux yeux baissés et aux longues robes traînantes, se tenant droites et recevant des aveux d'amour avec réserve. Alfred de Vigny (Journal d'un Poète [Paris 1867], p. 78).

Ton = Landschaft.

L'air du Carnaval de Venise
. . . .
Il me semble, quand on le joue,
Voir glisser dans son bleu sillon
Une gondole avec sa proue
Faite en manche de violon.
Sur une gamme chromatique
Le sein de perles ruisselant,
La Vénus de l'Adriatique
Sort de l'eau son corps rose et blanc.
Les dômes, sur l'azur des ondes
Suivant la phrase au pur contour,
S'enflent comme des gorges rondes
Que soulève un soupir d'amour.
. . . .
Tout Venise vit dans cet air.
Une frêle corde qui vibre
Refait sur un pizzicato
Comme autrefois joyeuse et libre,
La ville de Canaletto!

Théoph. Gautier (Variations sur le Carnaval de Venise II. Émaux et Camées [Paris 1910], p. 25, 26).

Optisch = Akustisch.

Licht = Ton.

La lumière sonore chantait.

Victor Hugo (Stroloke p. 233).

Sonne = Ton.

... le bruit
De l'aurore enfonçant les portes de la nuit.
Victor Hugo (Stroloke p. 232).

... tous les cris que peut jeter l'aube à la nuit.
Victor Hugo (Stroloke p. 233).

... l'aube vient en chantant et non pas en grondant.
Victor Hugo (Stroloke p. 233).

... que le Soleil est beau quand tout frais il se lève, comme une explosion nous lançant son bonjour!

Baudelaire (Le Coucher du Soleil romantique 1—2).

Les cuivres du couchant sonnent un long appel,
Et le métal en feu ruisselant sur le ciel,
Couvre de ses clameurs les chansons éphémères
Du Rêve. Pierre Ricard (Fleischer p. 92).

Et, le soleil couché, s'assombrissant — devient
Une cloche de bronze infinie — et qui tonne.
André Demelle (Fleischer p. 92).

Sterne = Ton.

L'antiquité l'a dit, et souvent son génie
Entendit dans la nuit leur lointaine harmonie.
Je l'entends près de toi.
Lamartine (Stroloke p. 228).

Et dans l'air de la nuit, sans haleine et sans voiles
On aurait entendu palpiter les étoiles.
Lamartine (Stroloke p. 228).

Sourde harmonie
Des sphères poursuivant leur course indéfinie.
Lamartine (Stroloke p. 227).

Ne craignez pas que le murmure
De tous ces astres à la fois,
Ces milie voix de la nature,
Étouffent votre faible voix!
Tandis que les sphères mugissent.
Lamartine (Harmonies [Paris 1907], I p. 4).

Viens! Ecoute avec moi ce qu'on explique ailleurs,
Le bégaiement confus des sphères et des fleurs.
Car, enfant, astre au ciel ou rose dans la haie,
Toute chose innocente ainsi que toi begaie.
Victor Hugo (Stroloke p. 226).

Dunkelheit = Ton.

Un bruit rauque, pareil au bruit qui sortirait
De quelque panoplie énorme des ténèbres.
Victor Hugo (Combarieu p. 78 Anm.).

Le calme chuchotant du crépuscule.
Musset (E. Fosse, Die »Nuit« von A. de M. [Berl. Beitr. z. germ. und rom. Phil., rom. Abt. 13], p. 38).

Farbe = Ton.

J'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, rouges, bleus, jaunes m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes.
Théoph. Gautier (Millet p. 17).

Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, . . . cet hymne compliqué s'appelle la couleur. On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point. Baudelaire (Œuvres, vol. II p. 89).

Velours panne, satin, soie, hermine et brocart,
Chantent l'ode du luxe en chatoyantes gammes . . .
Verlaine (La Mort de Philippe II. Œuv. comp. [Paris 1908], I p. 69).

Silvestre en parlant d'un tableau de Delacroix:
»Il fait résonner le rouge comme le son des trompettes et tire du violet de sombres gémissements.«
(Millet p. 80).

Siehe für weitere Beispiele: Einleitung, Synästhesien in der Sprache der Ästhetik.

Plastisches Gebilde = Ton.

Saint-Pierre est un temple posé sur une église. La vue d'un tel monument est comme une musique continuelle et fixée, qui vous attend, pour vous faire du bien quand vous vous en approchez.
Madame de Staël (Corinne [édit. Necker de Saussure et Sainte Beuve], p. 69).

Les dômes, sur l'azur des ondes [de la mélodie]
Suivant la phrase au pur contour,
S'enflent . . . Th. Gautier (Variations sur Le Carnaval de Venise II. Émaux et Camées [Paris 1910], p. 25).

Blumen = Ton.

... bruit doux et indistinct des végétations.

Victor Hugo (Stroloke p. 218).

Sa clarté (de l'aube) dans les champs éveille une fanfare
De cloches et d'oiseaux.

Victor Hugo (Stroloke p. 220).

Person = Ton.

Oh! quelles ravissantes choses,
Dans sa divine nudité,
Avec les strophes de ses poses,
Chantait cet hymne de beauté!
Mais bientôt

. . . .

Dans une autre stance plastique
Elle groupe ses charmes nus.

Th. Gautier (Le Poême de la Femme, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 11).

Landschaft = Ton.

Il se hâta de lui montrer le point de vue que l'on a de l'extrémité de la nouvelle allée sous les grands noyers; dans le fait, il est égal, si ce n'est supérieur à ce que la Suisse et les lacs d'Italie peuvent offrir de plus admirable ... C'est pour moi comme de la musique de Mozart...

Stendhal (Le Rouge et Noir I [Paris 1893], p. 50).

J'aime les beaux paysages: ils font quelquefois sur mon âme le même effet qu'un archet bien manié, sur un violon sonore.

Stendhal (Mémoires d'un Touriste I [Œuvres compl. Paris 1891], p. 77).

Auge = Ohr.

La merveille
Du beau mot mystérieux,
C'est qu'on le lit de l'oreille,
Et qu'on l'écoute des yeux.

Rostand (Babbit p. 154).

Akustisch = Osmatisch.

Il semble, à ces accords (Kirchenmusik Palestrinas)

. . . .

Qu'on respire un parfum d'encensoirs et de cierges.

Victor Hugo (Stroloke p. 222 Anm.).

On pourrait dire qu'elle est née fleur, et que la musique est son parfum. Musset (Concert de Mademoiselle Garcia [Œuvres Édit. Ed. Biré], VIII p. 230).

Sa voix a des accents
Qui viennent tous à moi, qui coulent dans ma vie
Ruisselants de parfum, de charme et d'harmonie,
Tant ils sont délirants.

Leconte de Lisle (J. H. Whiteley, Étude sur la Langue et le Style de Leconte de Lisle [Thèse Université de France, Oxford 1910], p. 102).

Son haleine fait la musique
Comme sa voix fait le parfum.

Baudelaire (Fleischer p. 86).

Osmatisch = Akustisch.

Les parfums qu'on croit muets,
Content les peines secrètes
Des liserons aux bleuets.

Victor Hugo (Stroloke p. 223).

Et les fleurs exhalaient de suaves odeurs,
Autant que les rayons de suaves ardeurs;
Et l'on eût dit des voix timides et flûtées,
Qui sortaient à la fois des feuilles veloutées.

Vigny (Stroloke p. 224).

... le parfum des verts tamariniers
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme aux chant des mariniers!

Baudelaire (Parfum éxotique 13—15).

Ce verbe de parfums que chuchotent les roses
Vibrait tendre dans mes douleurs.

Rollinat (Turquet-Milnes, The influence of Baudelaire [London 1913], p. 183).

Osmatisch = Optisch.

... parfum rayonnant.

Victor Hugo (Stroloke p. 222).

Les fleurs chastes d'où sort une invisible flamme (Le Parfum).

Victor Hugn (Stroloke p. 222).

Akustisch = Sensorisch.

Tout à coup un coq chanta. Il y avait je ne sais quoi de terrible dans ce chant clair, métallique et vibrant, qui traversa l'oreille ... comme une lame d'acier.

Victor Hugo (Stroloke p. 276).

Les notes vibraient avec tant de puissance qu'elles m'entraient dans la poitrine comme des flèches lumineuses.

Théoph. Gautier (Fleischer p. 66).

C'est la voix enfantine et grêle,
Flêche d'argent qui me piqua.

Théoph. Gautier (Variations sur le Carnaval de Venise IV, Émaux et Camées [Paris 1910], p. 31).

Ta voix grave et basse
... était douce
Comme du velours ...

Verlaine (Lucien Létinois XXIV, Œuvres Compl. [Paris 1908], II p. 116.)

Akustisch = Gustativ.

... ce coup de gosier espagnol qui a quelque chose de si rude et de si doux à la fois, et qui produit sur nous une impression à peu près analogue à la saveur d'un fruit sauvage.

Musset (Concert de Mademoiselle Garcia [Œuv. édit. Edm. Biré], VIII p. 221).

La voix de certains êtres a des grâces irrésistibles, la saveur des choses exquises qu'on mange; on a faim de les entendre.

Maupassant (Bally, Traité de Stylistique Française [Heidelberg 1909], II p. 158).

... ses chantres y barattent une margarine de sons vraiment rances.

Huysmans (Schöffler p. 67).

C'est la dernière bouteille de plain-chant que je bois.

Husmans (Schöffler p. 74).

Gustativ = Akustisch.

Un jour qu'au dessert on avait servi du vin grec, Massenet dit à M. Paul Desjardins: »A quoi vous fait penser ce vin? Pour moi, voici ce qu'il me dit ... et il se mit à murmurer une étrange mélopée orientale, langoureuse et capiteuse, une vraie danse d'almée.« Toute impression se traduisait chez lui par des rhythmes.«

(Peillaube p. 27).

Optisch = Gustativ.

Les mets les plus appétissants, les droleries cuisinées avec le plus de réflexion, les produits culinaires le plus âprement assaisonnés avaient moins de ragoût et de montant, exhalaient moins de volupté sauvage pour le nez et le palais d'un gourmand, que les tableaux de M. Decamps pour un amateur de peinture. Baudelaire (vol. II p. 128.)

Akustisch = Optisch = Osmatisch.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité.
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Baudelaire (Correspondances 4—8).

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
Valse mélancolique et langoureux vertige.
Baudelaire (Fleischer p. 87).

C'était le vent de terre qui se levait, chargé des haleines de la côte et qui emportait ainsi vers le large, en la mêlant à l'odeur des plantes alpestres, cette harmonie vagabonde. Je demeurais haletant, si grisé de sensation que le trouble de cette ivresse fît délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums ...
Maupassant (La Vie errante [Paris 1903], p. 18).

Longs baisers plus clairs que des chants ...
Verlaine (l'Impénitent [Œuvres. compl., Paris 1908], II p. 265).

Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
Tons et parfums,
A sur d'almes cadences
En ses correspondances,
Induit mon cœur subtil ...
Verlaine (À Clymène [Œuv. compl., Paris 1908], I p. 103—104).

Osmatisch = Sensorisch = Akustisch = Optisch.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Baudelaire (Correspondances 9—10).

L'air en la majeur, dans le scherzo, est d'une chaleur si ensoleillée et d'un vert si tendre qu'il me semble, en l'entendant, respirer la senteur des jeunes pousses de sapin ... Non! en vérité, si la majeur ne dit pas vert, je n'entends rien à la coloration des sons.
Louis Ehlert (Peillaube p. 222).

Gustativ = Osmatisch = Akustisch = Optisch.

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur.
Baudelaire (Fleischer p. 87).

(Fortsetzung folgt.)

Heidelberg. Erika v. Siebold.

MISZELLEN.

ZU DEN KONJUNKTIONEN.

1. Das umschreibende *do* unterbleibt in einem durch *nor* eingeleiteten nebensatz in fällen, wo das subjekt nicht steht:

I neither ask'd her, nor drew her, nor did I think of the bed (Sterne: Sentimental Journey). *Nor let it be forgotten that the urbane Pope could split his sides with laughing at ribaldries* (Symonds: Shakespeare's Predecessors). *Nor let it be objected* (Shelley: Essays). *M. never gazed across the olives, nor watched the cavalcade* (Gosse).

2. *because* gibt den persönlichen oder gedacht persönlichen grund an und wird somit öfters benutzt, um eine verkehrte folgerung anzudeuten, zu welchem zweck *because* das wohl best geeignete wort ist:

It is idle to assert that because Bulgaria can flood her troops into Turkey, therefore we should always stand to arms. | *To minds which admire a machine merely because it is machinery that may seem a retrograde step.* | *To those of us who believe in representative forms of government not because they are forms, but because they are representative ...* (Daily News & Leader). *Perhaps because he was a partner* (Russell: Triangle). *Because you are a clergyman's wife, there's no reason that you shouldn't wear a tucker* (Benson: Dodo).

3. *Also* ist in der täglichen rede durch *too* ersetzt worden. Als konjunktion an der spitze eines satzes, ist *also* immer ganz geläufig und gar nicht altertümelnd:

It is possible that the playwright felt himself precluded from insisting on such a motive. Also he may not have chosen to paint his victim-hero in colours so revolting (Symonds: Shakespeare's Predecessors).

4. *Nor* ist immer von umgekehrter wortstellung gefolgt. Dies gilt aber nicht in fällen die mit: *So I am. No more he is* parallel sind:

"*Why, haven't you,*" *M. exclaimed.* "*Nor you have*" (Mackenzie: Sinister Street). Die bedeutung ist: 'Wirklich — das haben Sie nicht, wie ich jetzt sehe.'

5. *If* hat die bedeutung von 'grund' bekommen im folgenden beispiele: '*you are lame!*' '*So's father. I don't mind being lame if father is*'.

Birkeröd (Dänemark). N. Bögholm.

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKABS PRISOPGAVER FOR 1919.

DEN HISTORISK-FILOSOFISKE KLASSE: FILOLOGISK OPGAVE (PRIS: SELSKABETS GULDMEDAILLE).

Der er i den senere Tid paa forskellig Maade kastet Lys over Forhold vedrørende det engelske Rigssprog (Standard English). Paa den ene Side har man undersøgt det fælles Skriftsprogs Opstaaen i Middelalderen og dets Forhold til de forskellige Dialekter, særlig Sproget i London. Dernæst har man for de følgende Aarhundreders Lydhistorie været opmærksom paa Muligheden for Indvirkning fra forskellige stedlige Dialekter, selvom Omfanget af en saadan Paavirkning har været forskelligt bedømt af forskellige Forskere. Og endelig har man for den nyeste Tid dels skildret Byernes Vulgærsprog, dels søgt at bestemme forskellige Lag og Retninger indenfor de dannede Klassers Talesprog. Men en sammenfattende historisk Redegørelse for alle disse Forhold foreligger ikke endnu, og mange Punkter er langtfra tilstrækkeligt oplyste. Er det middelengelske Fællessprog blot en Skriftnorm eller er det tillige et Talesprog? Hvad Indflydelse har Litteraturen og hvad Indflydelse har særlige Samfundsforhold haft? Hvor tidligt kan man paavise egentlige Forskelligheder mellem Samfundsklassernes Sprog? Og hvorpaa beror det, at Vulgærsproget fremstilles saa forskelligt i Skønlitteraturen i den første og i den sidste Halvdel af det nittende Aarhundrede? Selskabet udsætter derfor følgende Prisopgave:

> Der ønskes en sammenfattende, paa selvstændige Studier grundet *historisk Redegørelse for det engelske Rigssprog* (*Standard English*) som Tale- og Skriftsprog i dets Forhold til de stedlige Dialekter paa den ene Side og til de af Stedet mere uafhængige Vulgærsprog i de store Byer paa den anden Side, under stadig Hensyntagen til Dialekters og Vulgærsprogs Benyttelse i Skønlitteraturen.

Indleveringsfrist indtil 31. Oktober 1920.

Besvarelserne af Spørgsmaalene kan være affattede i det danske, svenske, engelske, tyske, franske eller latinske Sprog. Afhandlingerne betegnes ikke med Forfatterens Navn, men med et Motto, og ledsages af en forseglet Seddel, der indeholder Forfatterens Navn, Stand og Bopæl, og som bærer samme Motto. Intet af Selskabets indenlandske Medlemmer kan konkurrere til nogen af de udsatte Præmier. Belønningen for den fyldestgørende Besvarelse af et af de fremsatte Spørgsmaal, for hvilket ingen anden Pris er nævnt, er Selskabets Guldmedaille af 320 Kroners Værdi.

Inden Udløbet af den for hver enkelt Opgave satte Frist indleveres Prisbesvarelserne til Selskabets Sekretær, Professor Dr. Martin Knudsen. Bedømmelsen falder i den paafølgende Februar, hvorefter Forfatterne kan faa deres Besvarelser tilbage.

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Irmgard v. Ingersleben in Breslau erwarb auf Grund der vorläufig ungedruckten Dissertation *Das Elisabethanische Ideal der Ehefrau bei Overbury (1614)* den Doktorgrad.

In Rostock ist eine Dissertation über Thomas Hardys *Dynasten* dem Abschluß nahe, die Hardys Abhängigkeit von Schopenhauer und Wirkung auf Gerhart Hauptmann besonders nachgeht.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der Ordinarius der englischen Philologie an der Universität Halle, Prof. Dr. Max Deutschbein, hat einen Ruf auf den durch das Ableben des Geh. Regierungsrats Prof. Viëtor erledigten Lehrstuhl in Marburg erhalten, dem er zum 1. Oktober Folge leisten wird.

Als Deutschbeins Nachfolger wurde Professor Dr. Levin Schücking, Ordinarius an der Universität Breslau, nach Halle berufen.

Dr. James M. Clark, der 1914 in Heidelberg mit einer Arbeit über die periphrastische Konjugation im Althochdeutschen promovierte, längere Zeit Lektor des Englischen an der Universität Basel war und jetzt als Nachfolger Fehrs die Professur für Englisch an der Handelshochschule von St. Gallen innehat, habilitierte sich an der Universität Zürich als Privatdozent für englische Philologie.

Freiin Erika v. Siebold, die 1918 zu Heidelberg auf Grund der oben abgedruckten Dissertation über *Die Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts* promovierte, im Herbst 1918 zu Dorpat, während des Kriegssemesters im Frühjahr 1919 zu Freiburg Lektorübungen abhielt, wurde mit der Leitung des neugeschaffenen englischen Lektorats an der Universität Rostock betraut. Sie ist der erste weibliche Lektor des Englischen an einer deutschen Universität.

161

CHAUCERPROBEN.

Zwei meiner Arbeiten möchte ich noch gern, eh' ich in die Grube fahre, veröffentlicht sehen; aber — ach! — die Zeiten sind böse, und die Herren Verleger schütteln bedenklich das Haupt, wenn sich ein Autor naht, und verweisen auf die hohen Papier- und Druckkosten usw. Nun hat sich der Herr Herausgeber dieser Zeitschrift meiner gütigst erbarmt und will gestatten, daß ich ein paar Proben meiner jüngsten Erzeugnisse einstweilen hier den verehrten Fachgenossen unterbreite, damit sie freundlichst beurteilen, ob die hier abgedruckten Bruchstücke einer Vervollständigung wert sind.

Die eine der in Rede stehenden Arbeiten ist eine kritische Ausgabe der »Kleinen Dichtungen Chaucers«, die schon längst fertig ist, aber aus obigem Grunde noch in meinem Pulte ruht. Das andere ist die Neuauflage meiner längst vergriffenen Übersetzung von »Chaucers ausgewählten kleineren Dichtungen im Versmaße des Originals« (1880 erschienen), die ich um einige Stücke vermehren möchte. Für das erstere Opus dürfte ein Bedürfnis der deutschen Anglisten vorhanden sein, da weder Skeats noch der Globe-Edition Texte strengeren Ansprüchen genügen; ob aber dasselbe für meine Übersetzungen zutrifft, wage ich nicht zu entscheiden[1]). Die kritische Ausgabe soll, wie die von mir edierten Canterbury Tales, welche eine meist günstige Aufnahme fanden, von einer Einleitung, einem Glossar und Anmerkungen, die Übersetzung von einem kurzen Kommentar begleitet sein. Beide bedürfen aber stellenweise noch einer Nachbesserung, da seit ihrer Niederschrift noch einige neuere Forschungen zu berücksichtigen sind, wie auch eigene Korrekturen sich immer wieder aufdrängen. Gute Ratschläge kommen daher noch zur Zeit.

[1]) Die übersetzten drei Gedichte durfte ich vor kurzem in einer Sitzung der Berliner Gesellschaft für deutsche Philologie vorlesen, außerdem noch andere, hier nicht wiedergegebene.

Was die diakritischen Zeichen im englischen Texte angeht, so sind sie dieselben wie in meiner Ausgabe der *C.T.*: kursiver Druck bezeichnet am Anfang des Worts Regulierung der großen und kleinen Anfangsbuchstaben, an den andern Stellen Ergänzungen zur Hs.; die eckige Klammer schließt zu streichende Wörter und Buchstaben in dieser ein; die Punkte unter den Buchstaben drücken deren Verstummung im Verse aus, die Bogen die Verschleifung zweier aufeinanderfolgender Laute. Die Parallelstellen in den Fußnoten sollen zum Nachweis der

1. Newe-Fangelnesse[1]).

*M*adame, for your newe fangelnesse
Manie⁀a seruaunt hauẹ ye put out[e] of [youre] grace.
I takẹ my leue of your vn-stedfastnesse;
For wel I wo*o*t, whilẹ ye to lyuẹ haue space,
5 Ye kunnought louẹ ful half yeer in a place,
To newe thing[es] your lust is euẹr so kene:
In sted*e* of *b*le*w*, thus may ye were al grene.

Right as a *m*irrour [that] nothing may expresse,
But lightly as it comẹth, so mo*o*t it pace:
10 So farẹth your louẹ — your werkes berẹth witnesse.
Ther is no feith that may your hert*e* enbrace,
But as a wedercok, that turnẹth his face
With euery wynd, ye fare, and that is sene:
In sted*e* of *b*l*e*w, thus may ye were *al* grene.

15 Ye might*e* be shrined for your brotilnesse
Bet[tir] thannẹ Dalid*a*, Cris*eyde*, or *C*andace;
For euere in chang*y*ng st*ant* your sikernesse —
That tacchẹ may no wight fro your hert*e* arace.
Yif ye lese oon, ye kunnẹ wel tweinẹ purchace;
20 Al[l] light for somer — ye wo*o*t [wel] what I mene! —
In sted*e* of *b*lew, thus may ye were *al* grene.

---

[1]) 1. Hss.: Cotton (Ct.), Fairfax (Fx.), Harleian 7578 (Ha 5); erstere als Grundlage vollständig in Furnivall's Odd Texts, die andern kollationiert bei Skeat; Ed. 1561 (Stowe). — Titel: wie oben bei Furn., Balade Fx., A balade which Chaucer made agaynst woman unconstaunt St.; Against Women (-man) Unconstaunt Sk(eat), Gl(obe Ed.). — V. 1. newe f.: vgl. C.T. 10925, LGW. 154. 2. [youre] Hss. St. 4. ye] I Ha.5; to lyue haue] haue lyues Fx. (Sk., Gl.) lyue and Ha.5; wot, mot (V. 9) Ct. 6. thinges Ct. St.; so Ct. f(ehlt) St. (Sk.); euer] ay Fx. 7. Blue Ct. (Bliwe 14). 7. Vgl.: Qu'en lieu de bleu,

Echtheit der hier veröffentlichten Gedichte beitragen, die in den Hss. selbst nicht ganz sicher belegt ist.

Die drei Gedichte dürften zeitlich in dieselbe Periode des dichterischen Schaffens Chaucers fallen, d. h. in den Anfang der achtziger Jahre, da sie, obwohl der Form nach französischen Vorbildern nachgeahmt, Selbständigkeit der Gedanken aufweisen und eine mehr ironische Stellung der Liebe gegenüber einnehmen als seine früheren Minnepoesien, ähnlich den bekannten Stellen im Vogelparlament, im Haus der Fama und in der Legende.

1. Unbeständigkeit.

O Herrin, deine Unbeständigkeit
Hat manchen treuen Diener schon entlassen!
Von dir zu scheiden bin ich auch bereit.
Solang' du lebst — das weiß ich, ohne Spaßen,
Kannst du kein Halbjahr stete Liebe fassen,
Nach neuem willst du immer wieder jagen:
Statt Blau der Treue solltest Grün du tragen.

Dem Spiegel gleich, dem Eindruck nichts verleiht —
Schnell wie es kommt, das Bild, wird es verblassen —
So deine Lieb', dein Tun ein Zeugnis beut.
Jedwede Treue scheint dein Herz zu hassen;
Wie Wetterhahn sich dreht, gewissermaßen
Mit jedem Winde, pflegst du umzuschlagen:
Statt Blau der Treue solltest Grün du tragen.

Ein Schrein sei deinem Wankelmut geweiht
Eh'r als Dalilen, Chrysis und Candacen,
Denn nur nach Wechsel strebst du allezeit:
Den Fleck kann niemand deinem Herz erlassen.
Verlierst du einen, kannst du zwei erpassen.
Wie Sommer leicht — du weißt, was ich will sagen —,
Statt Blau der Treue solltest Grün du tragen.

---

dame, vous vestez vert. Machault, Balade, S. 55, ed. Tarbé; al f. Furn. 8. [that] f. Fx. 9. it: das Bild; vgl. Ep. Jacobi I 23. 10. l. werk bereth [?]. 13./14. sene : grene vgl. B.D. 413/4, 497/8, P.F. 328/9, etc. 14. al f. Ct., desgl. 21. 15. shrined: vgl. C.T. 12893; brotilnesse: vgl. C.T. 9155/6. 16. Dalide Ct. (s. B.D. 738, C.T. 14846); Cresside Ct., Creseyde Fx. (vgl. Troil. I 459, 874, 1010 etc.); Tandace Ct. (vgl. P.F. 288). 17. stondeth Hss. 20. light: vgl. C.T. 16798; wot etc.: ebd. 4513; [wel] alle Texte.

2. To Rosemounde [1]).

*M*adamẹ, ye ben of al*le* beaute*e* shryne,
As fer as cercled is the mapamounde;
For, as the cristal[l] glorious ye shyne,
Ánd lyk[e] ruby ben your cheke*s* rounde.
5 Therwith ye ben so mery⁀and so iocunde,
That at a reuel[l], whan [that] I se*e* you dance,
It is an oynement vnto my wounde,
Thogh[t] ye to me ne do no daliance.

For thogh I wepe of teres ful a tyne,
10 Yet may that wo myn herte nat confounde;
Your semy-voys, that ye so *sm*al outtwyne,
Mak*e*th my thoght in ioye and blys habounde.
So curtaysly I go, with loue *y*-bounde,
That to my-self I sey*e* in my penance:
15 Suffyseth me to louẹ you, Rosemounde,
Thogh ye to me ne do no daliaunce.

Nas neuere pyk walwed in galauntyne,
As I in loue am walwed and I-wounde,
For which ful ofte I of my-self deuyne
20 That I am trewe Tristam the secounde.
My louẹ may not refreyde [be] nor affounde,
I brenne ay in an amorous plesaunce:
Do what you lyst, I wyl your thral be founde,
Thogh ye to me ne do no daliance.

3. Merciles Beautee [2]).

(Rondel.)

Yowre yën two wol[l] sle*e* me sodeynly,
I may the beaute*e* of [t]hem not sustene:
So wo*u*ndeth it thorgh-out my herte kene.
And but your word wil[l] helen hastely

[1]) Einzige Hs.: Rawlinson Poetry 163. — V. 1 al Hs., Edd.; [the] shryne Gl. 2. mappemounde Edd. 4. lyke Hs., Edd. 6. reuel etc., vgl. C.T. 12005/6; that Hs., Edd. 8. vgl. C.T. 13609. 11. semy] seemly Edd.; vgl. C.T. 3695; smal] fynall Hs.; vgl. C.T. 3358. 13. bounde Hs., Edd. 17. galauntyne: vgl. Form. A. 16. 20. Tristram: Parl. F. 290; secounde:

2. An Rosemunden.

O Herrin mein! du bist der Schönheit Schrein,
Soweit die Länderkart' ich kann erkunden;
Denn wie Kristall, so herrlich ist dein Schein,
Und deine Wangen wie Rubin, die runden.
Dazu bist du so froh, so ungebunden,
Daß, wenn beim Tanze ich dich seh', mein Trost
Du bist und Salbe meinen Wunden,
Obwohl du nimmer mit mir hast gekost.

Doch ob ein Faß ich voll von Tränen wein',
So hat das Weh mein Herz noch nicht zerschrunden.
Dein liebes Stimmchen, zart und fein,
Läßt meinen Geist in Freud' und Lust gesunden.
So artig fühl' ich mich von Lieb' gebunden,
Daß ich mir sag', ob Schmerz auch in mir tost:
Genug ist, dich zu lieben, Rosemunden,
Obwohl du nimmer mit mir hast gekost.

Nie ward ein Hecht gewälzt in Tunke ein,
Wie ich in Liebe bin gewälzt und eingewunden,
Weshalb ich öfter von mir selber mein',
Ich sei, ein zweiter Tristan, treu befunden.
Die Lieb' ist nie erkaltet, noch geschwunden,
Ich brenn' vor Liebeswonne wie auf Rost.
Dein Untertan bleib' ich zu allen Stunden,
Obwohl du nimmer mit mir hast gekost.

3. Unbarmherzige Schönheit.

(Rondel.)

Dein Augenpaar wird töten mich sofort,
Dess' Schönheit ich nicht länger kann ertragen,
Solch' Wunde hat sie meinem Herz geschlagen.
Und willst du rasche Heilung durch dein Wort

---

vgl. C.T. 4779, Troil. II 158. 21. [be] übergeschr. Hs.; refreyd be Edd.; vgl. jedoch Troil. V 507; C.T. 18451. — Kolophon: Tregentil (vermutl. Name des Schreibers) — Chaucer: Hs.

[2]) Einzige Hs.: Pepys 2006, 2. Hand. — Titel: Mercilesse Beaute: Index d. Hs. — 1 ff.: vgl. Rondel v. Willame d'Amiens, Bartsch, Chrest. S. 337; 1:

5 Myn hertes wounde, while that it is grene,
Yowre yën, &c.

Vp-on my trouthe I seye yow feithfully|
That ye ben of my lif[fe] and deth the quene;
For with my deth the trouthe shal be sene.
10 Yowre yën two, &c.

So hath yowr[e] beautee fro your herte chaced
Pitee, that me n'auailleth not to pleyne;
For *D*anger halt your[e] mercy in his cheyne.
Giltles[s] my deth thus han ye me purchased —
15 I seye yow sooth, me nedeth not to feyne:
So hath your beautee, &c.
Alas! þat nature hath in yow compased
So greet beautee, þat no man may atteyne
To mercy, though he sterue for the peyne!
20 So hath your beautee, &c.

Syn I fro *L*oue escaped am so fat,
I neuere thenke [to] ben in his prison lene;
Syn I am free, I counte hym not a bene.
He may answere & seye this and that,
25 I do no fors, I speke ryght as I mene:
Syn I fro *L*oue, &c.
Loue hath my name *y*-strike out of his sclat,
And he is strike out of my bokes clene
For euer-mo — ther is noon oþer mene,
30 Syn I fro *L*oue, &c.

Berlin-Schöneberg.

---

vgl. C.T. 1118; two yen Hs. (doch. s. v. 6 u. 10). 3. wondeth . . . thorow Hs. — 5. Mi Hs., My Edd. 9. sene; vgl. Newef. 13. 11/12: vgl. Pitee 5/6, 49 etc. 13. Danger: Crueltee, ebd. 64, etc., L.G.W. 160/1. 18. atteyne to]

Der Wunde, wenn sie frisch ist, mir versagen:
Dein Augenpaar [wird töten mich sofort,
Dess' Schönheit ich nicht länger kann ertragen,
Solch' Wunde hat sie meinem Herz geschlagen.]
Ja wahrlich, du bist Königin hinfort
Mir über Tod und Leben, ohne Fragen,
Die Wahrheit wird durch meinen Tod bald tagen:
Dein Augenpaar usw.

So hat dir Schönheit aus dem Herz verstoßen
Mitleid, daß Klagen nichts von dir erlangen,
Denn Grausamkeit hält deine Gnad' gefangen.
So schuldlos, hast du meinen Tod beschlossen,
Ich lüge nicht — so ist's wahrhaft ergangen:
So hat dir Schönheit usw.
Ach, daß Natur solch' Schönheit hat ergossen
Auf dich, daß niemand Gnade kann empfangen,
Und stürb' er auch vor schmerzlichem Verlangen:
So hat dir Schönheit usw.

Seit Amor ich entronnen bin so fett,
Kehr' mager ich in Haft nicht mehr zurücke;
Seit frei ich bin, ich acht' ihn keine Mücke!
Er mag erwidern, reden noch so nett,
Mich kümmert's nicht — ich sprech', wie ich's erblicke:
Seit Amor ich entronnen usw.
Wie Amor mich getilgt von seinem Brett,
So streich ich ihn aus meinen Büchern dicke
Für immerdar — das Einz'ge, was sich schicke!
Seit Amor ich entronnen usw.

J. Koch.

---

vgl. C.T. 1243, etc. 22. to Hs. Edd. (vgl. Troil. V 1154, etc.). 23. bene] vgl. C.T. 3770, Troil. V 363. 25. no fors] vgl. C.T. 6816, 7094 etc. 29. ther] this Hs.; 25/29 mene : mene vgl. L.G.W. 165/6.

VERALTETE WÖRTER IN DER *GRAMMATICA ANGLICANA* VON 1594.

Im Britischen Museum befindet sich eine Grammatik in Kleinoktav-Format mit folgendem Titel:

Grammatica Anglicana
praecipuè quatenus à Latina differt, ad unicam P. Rami methodum concinnata.

* * *

In qua perspicuè docetur quicquid ad huius linguæ cognitionem requiritur.
Authore P. G.

Cantabrigiæ.
Ex Officina Johannis Legatt.
Extant Londini ad insigne Solis in Caemiterio D. Pauli. 1594.

Dem Buch ist ein geschriebener Zettel beigeheftet, der folgendermaßen lautet:

This book is so rare that no other Copy of it appears to be known. Mr Chalmers to whom it had belonged has written at length in praise of it, & particularly of the Vocabula Chauceriana, which according to him furnished explanations of nine words in Midsummer's Night's Dream. see Chalmer's Apology p. 564.

Query. This book written by Greenwood who published at Cambridge by the same Printer a book with the following title "Syntaxis et Prosodia Versicula Compositae" Cantab. Leggat. 1590.
Chalmer's Col. P. I. N 1183.

Diese Vermutung eines ungenannten Bibliothekars oder Bibliophilen ist unwahrscheinlich. Die Übereinstimmung des Druckortes mit einer anderen Grammatik hat wohl gar keine Beweiskraft für die Identität der Verfasser. Und warum sollte sich Greenwood zu dem einen Buch bekennen, zu dem anderen

nicht? Außerdem spricht ein anderes Moment gegen ihn: das Dedikationsgedicht der *Grammatica Anglicana:*

Ad Librum Ipsum
A. C. Ogdoasticon.

Parve (nec obtrectent parvis qui magna requirunt)
Cur metuis vultus, verba, minasque virum.
Zoilus an moveas? genitor tuus arma ministrat.
Ingenio, studijs, arte, labore suo,
Sufficit (aut fallor) magnis & clementibus illud,
Quod primo genitum, sis genitoris opus.
Ergò (quid obstat) abi. vocesq~ legentibus istas
Ingeminato, patris parcite primitiis.

Liber.

Laudatus abunde.
Non fastiditus si tibi lector ero.

Der Verfasser war daher, gleich Gascoigne, Krieger und Schriftsteller zugleich und das Werk war sein erstes. Keinesfalls hätte der Verfasser ein früheres grammatisches Werk an dieser Stelle verleugnet, trotz aller Bescheidenheit, die er zur Schau trägt. Er konnte allerdings mit der Feder so gut umgehen und drückt sich so klar aus, daß man, dem Inhalt des Buches nach, wahrscheinlich kaum auf ein Erstlingswerk schließen würde, wenn er es nicht selbst bezeugte.

Eine andere Vermutung, ohne Angabe, welche Gründe dafür sprechen, findet sich in Ames Joseph, *Typographical Antiquities . . . augmented by William Herbert,* London 1790. Dort heißt es Nr. 1422 unter *Cambridge:*

1594 Grammatica Anglicana praecipuè quatenus a Latina differt ad unicam P. Rami methodum concinnata, Authore Paulo Graves Cantabrigiae etc. . . . The rev. Dr Lort.

Im Exemplar des Britischen Museums ist mit Tinte noch hinzugefügt: "§ *At the end* '*Vocabula Chauceriana etc.*'. *This on 4 leaves more.*" Mit roter Tinte steht am Blattrande: "*Contains E A in eights*" und mit Bleistift: "*Cat. N.- 5629.*"

Doch alle diese Angaben ergeben keine Gewißheit in bezug auf den Verfasser.

Die Grammatik ist in lateinischer Sprache verfaßt. Auf die Dedikation folgen 6 (unnumerierte) Seiten Einleitung mit

der Überschrift "*Epistola*" und der Anrede "*Lectori Salutem*". Dieser Teil schließt mit den Worten:

Bene vale oct. Cal. Jun. Anno humanæ salutis.
Tibi in Christo devinctissimus
P. Gr.

Darauf folgen 36 Seiten Grammatik: *Cap. I De Litera, II De Syllaba, III De Substantivo, IV De Adiectivo, V De Pronomine, VI De Verbo, VII De Adverbio, VIII De Coniunctione* und mit neuer Numerierung der Kapitel: *De Syntaxi.*

Der nächste (unnumerierte) Abschnitt enthält ein *Dictionariolum vocum Anglicarum quae passim in libello occurrunt* (22 Seiten) und eine *Analysis Grammatica ad nostrae huius artis praecepta unicè conformata* (6 Seiten, in denen ein gereimtes Rätsel und eine Stanze analysiert werden).

Es folgt nun der Teil des Werkes, der Chalmer als der wichtigste erschien, die

Vocabula Chauceriana quaedam selectiora, et Minus Vulgaria ipsæ Hodie Poetarum deliciæ, unà cum eorum significatis.

In gratiam omnium huius linguæ studiosorum præcipue vero Poematum, discerpta & in hunc ordinem digesta. Eodem Authore.

Stellis, ac herbis vis est, sed maxima verbis.

Vocabula Chauceriana.

A	
Ander	*Other*
Anempst	*Against side by side*
Antique	*Auncient*
to Appall	*Affray, scare, terrifie*
B	
Bale	*Ruth, pinching care, miserie*
Banne	*Curse, and execrate*
Barne	*Childe, babie*
Behest	*Will, purpose, or precepts*
Belt	*Girdle*
to Bidde	*To pray*
Bilive	*By and by, anon*
Blandishment	*Flattering, smooth speaking*
to Blazon	*To blow, to set abroch, or publish*
Bleake	*A storme*
to Blend	*To mixe or mingle*
to Boote	*To availe, helpe, or profit*
to Bourd	*Jest, mocke, or taunt*
Bowne	*Readie, prepared*
Bowrs	*Lodgings, roomes, secret places of aboade*
Breme	*Bitter, chill, or cold*
to Busse	*Kisse*
Bust	*To goe, about, or meddle*
C	
to Caroll	*To sing, daunce*
Carre	*Chariot, or wagon*
to Cleape	*To cal, or name*
Cointe	*Queint, nicely strange*
to Con	*To can*
Cragge	*Necke*
to Craule	*To Creepe*
D	
to Deare	*To trouble, molest, or grieve*
Deele	*A part*

to Deeme	*Judge, thinke, suppose*
Din	*Noise*
to Duffe	*By Apostrophe to doe off, undresse*
to Don	*For doe on, put on, or to apparell*
Drerie	*Dolsome, unluckie, terrible*

E

Ennaunter	*Laest that*
Erst	*First*

F

to Feime	*To rage, to chafe*
to Flite	*To chide, or scold*
Fremd	*Strange, not of kinne*

G

Gab	*A lie*
to Garre	*To cause make, constraine*
Glee	*Mirth, melodie*
to Greete	*To weepe, mourne, lament*
Guerdon	*Reward, in lieu, of desert*

H

Hight	*Called, tearmed, named*

I

Ick	*I*
ke	*Each, every one*

K

Keene	*Sharpe, fierce*
to Kenne	*To know*
Kerne	*A Churle*
Kirke	*Church*
Kole	*Pottage, broth*

L

Lamkins	*Young lambes*
Lasse	*Wench, maide, or girl*
Lay	*Song, dittie, or tune*
to Leake	*To play, to sport as children doe*
Leife	*Deare, beloved*
to Ligge	*To lie downe, as in bed*
Lither	*Idle, slouthfull, lasie*
Lore	*Practise, deede*
to Lout	*To reverence, to doe obeysance with the legge*
Lunday	*Sturdy, stubborne, froward*

M

Macht	*Might, power, strength*
Meede	*Vide Guerdon*
to Mell	*To meddle*
Meth	*Might, power, authoritie*
Mickle	*Much*
Midding	*Dunghill*
to Ming	*To speake of, to shew in words*
Mirke / Marke	*Darke, obscure*
Mone	*Lamentation, sorrow, waylings*

N

Neve	*Fist*
Nooke	*Corner, or angle*

P

to Pight	*To pitch, set downe, addresse*

Q

Quell	*To abate, or kill*

R

Rayes	*Sunbeames*
to Reede	*To shew, tell, declare, expound*
Recke	*To care, regard, or account of*
Reeke	*Smoke*
Ruth	*Griefe, pitie, sorrow*

S

Sam	*Together*
Sarke	*A shirt or smocke*
Scathe	*Hurt, losse, hindrance*
to Shend	*To blame, or reproove*
Sib	*Of kin, like*
Sith	*Times*
to Sneb	*Checke, or controlll*
Soote	*Sweete*
Source	*Originall, fountaine, welspring*
Spell	*A charme, verse, or worde used of exorcists in their magicall conclusions, but sometimes used in better part, as Gospell, for Gods spell*

Stanke	*Faint, wearie*
Starke	*Strong, also stiffe, deade, or benummed*
Stowre or Stownd	*Fit, passion, perplexitie*

T

Teene	*Revengefull wrath, inveterate malice*
to Thoile	*To suffer, permit, to be willing, to impart to another*
to Thrill	*To pearce*
Throb	*A sigh, groane*

U

Uncouth	*Unknown, unkent, strange*

W

to Waxen	*To begin, to grow, to increase*
Weede	*Attire, apparell*
to Weene	*To thinke, purpose, intende, gesse, trowe*
Welkin	*Skie, or firmament*
Weele	*Prosperitie, good plight*
to Wend	*To goe, to turne*
to Weete	*To know, to understand*
Whilke	*Which*
Whilom	*Once, lately*
to Wield	*To rule, governe, direct*
Wight	*Any live creature*
Wimble	*Nimble, quicke deliver*
to Wite	*Reproove*
Woode	*Madde, furious, outragious*
to Wonne	*To frequent, dwell, inhabite*
Wracke	*Ruine, violence*
to Wreake	*To revenge*

Y

Yore	*Long agoe, afore-time*
to Yeede	*To goe, to wende*

Meines Erachtens scheint die Bedeutung der Wortliste heute, wo man ganz andere lexikalische Hilfsmittel als zu Chalmers Zeiten hat, darin zu liegen, daß man konstatieren kann, welche Worte Chaucers und anderer Schriftsteller am Ende des 16. Jahrhunderts veraltet oder ungewöhnlich genug waren, um einer Erklärung zu bedürfen. Manche dieser Wörter sind heutzutage aus der lebenden Sprache auch ganz verschwunden, ein großer Teil ist aber noch gebräuchlich, sei es, daß sie aus den Dialekten, besonders den nordenglischen, wieder in die Schriftsprache eingedrungen sind, sei es, daß sie in poetischer Sprache immer fortgelebt haben und aus dieser auch wieder in die Prosa aufgenommen wurden.

Von den 121 Wörtern des Vokabulariums finden sich bei Chaucer folgende:

appall[1])
bale
behest
belt
bidde
bilive (*Schreibung* blyve)
blazon[2]) (*Schreibung* blasen)
bourd
bowne (*Schreibung* boun)
bowrs (*Schreibung* bour)

[1]) *appall* kommt bei Chaucer nur in der Bedeutung "vapid, weakened, pale, languid" vor, bei P. G. als "affray, scare, terrifie".

[2]) *blazon* nur im H. F. 1802 belegt in der Bedeutung "blow", nicht "publish", vgl. p. 179.

breme [1])
caroll
cleape (*Schreibung* clepen)
cointe [2])
con (*Schreibung* conne)
deare (*Schreibung* dere)
deele (*Schreibung* del, deel)
deeme (*Schreibung* *deme*)
don
drerie (*Schreibung* drery)
erst
fremd
gab [3])
glee
guerdon
hight
ick (*Schreibung* ik, ich)
ilke
keene (*Schreibung* kene)
kenne
lay
leife (*Schreibung* leef)
to ligge
lore [4])
to lout
meede
mickle (*Schreibung* michel, mikel)
mone
pight [5])
quell (*Schreibung* quelle)
reede [6]) (*Schreibung* rede)
recke (*Schreibung* recche)
reeke [7]) (*Schreibung* reke)
ruth (*Schreibung* routh)
scathe
to shend
sib
sith [8])
sneb [9]) (*Schreibung* snib)
soote (*Schreibung* sote)
source (*Schreibung* sours)
spell
starke [10])
teene (*Schreibung* tene)
thoile [11]) (*Schreibung* tholed)
thrill
uncouth
to waxen

---

[1]) *breme* nur in der Bedeutung "fierce", vgl. S. 180.

[2]) *coint* ist nur andere Schreibung für *queint*, das P. G. als Übersetzung angibt, er ist daher durch die Orthographie irregeführt worden.

[3]) *gab* ist nur als Verb bei Chaucer belegt, daneben *gabber* = "lier".

[4]) *lore* bei Chaucer in der Bedeutung "teaching, learning"; an einigen Stellen würde die von Skeat nicht angegebene Bedeutung "practise" auch passen, keineswegs aber "deede".

[5]) *pight* bei Chaucer nur in der Bedeutung "pitch, set downe", aber nicht "addresse".

[6]) *reede* bei Chaucer in der Bedeutung "advise, counsel", die bei P. G. angegebenen Übersetzungen passen nicht ganz.

[7]) *reeke* nur als Verb.

[8]) *sith* nur der pl. belegt, außer im Rom. of R.

[9]) *sneb* ist dialektische Nebenform zu *snib*.

[10]) *starke* in der Bedeutung "strong" ist bei Chaucer belegt, in der Bedeutung "stiff, dead, benummed" ist es nicht vorhanden.

[11]) *thoile* ist wohl identisch mit Chaucers *tholed* = "suffered". Die anderen Bedeutungen sind jedoch nicht belegt und nur das Partizip gebraucht.

weede (*Schreibung* wede)
to weene (*Schreibung* wene)
welkin
weele (*Schreibung* wele)
wend
weete (*Schreibung* weten)
whilke
whilom (*Schreibung auch* whylom)
to wield (*Schreibung* welde)
wight
woode (*Schreibung* wood)
to wonne (*Schreibung* wone)
wreake (*Schreibung* wreke)
yore
to yeede [1])

Im B-Fragment des *Romaunt of the Rose,* das nach Skeat "abounds in Northern words and forms", finden sich aus unserer Liste folgende Worte, die in Chaucers echten Werken nicht vorkommen.

greete (Schreibung *grete*), ausdrücklich als Northern bezeichnet.

sith kommt in der Verbindung *many sythe* in sing., bei Chaucer nur als pl. vor.

stownd. Skeat gibt *stounde* v. 4472 als "*probably an error for wounde*" an. Es wäre aber doch möglich, daß das Wort vorhanden war, da die von P. G. gegebenen Bedeutungen zu der Stelle passen würden.

teene Schreibung *tene* "ruin, blight" v. 4750.

Das C-Fragment hat *gab* als Verb.

Es entsteht nun die Frage, woher der Verfasser die anderen etwa 50 Wörter genommen hat. Er selbst sagt: aus zeitgenössischen Schriftstellern. In erster Linie kommt jedenfalls Spenser in Betracht, außerdem aber wahrscheinlich schottische Schriftsteller. P. G. ist jedenfalls aus dem Süden oder südlichen Mittelland Englands gebürtig gewesen, denn in Schottland und Nordengland ganz gebräuchliche Wörter scheinen ihm nur aus Dichtern bekannt und einer Erklärung wert gewesen zu sein. Da eine genaue Feststellung der Wortquellen bei dem vollkommenen Mangel an Zitaten bei P. G. unmöglich erscheint, soll ein Verzeichnis der bei Spenser belegten Wörter folgen, denen vergleichsweise beigefügt ist, ob und wo sie auch bei Shakespeare vorkommen. Die bei Chaucer nicht vorhandenen sind mit * bezeichnet. Da A. Schmidt im *Shakespeare Lexicon* die neue Orthographie

[1]) *yeede* ist bei Chaucer niemals als Infinitiv gebraucht, vgl. S. 195.

durchgeführt hat, konnten orthographische Varianten nicht berücksichtigt werden.

Die bei Shakespeare vorkommenden Worte, die bei Spenser nicht zu finden sind, stehen in eckigen Klammern.

**antique* John. Cor. Oth.

appall Ven. Troil. Mcb. Hml.

bale Cor. ("evil, mischief").

**barne* Ven. Lucr. H 6 A. Pilgr. H 6 b. Oth.

behest Lucr. Rom. Cymb. ("commandment").

[**barne*] Ado. All's. Wint.

[*belt*] Pilgr. H 4 B. Mcb.

bidde (bei Sh. in der Bedeutung "pray" nicht vorhanden).

bilive —

blandishment —

blazon Rom. Oth. Tit. Cymb.

blend Merch. Tw. Troil. Cor. Compl.

boote R 2. H 6 C. Gentl. Wint. Tit. Per. Ant.

bowne. Schon bei Spenser *bound* geschrieben. John. Hml. H 6 C. Lr., sonst bei Sh. noch in der Bedeutung "destined or intending to go".

bowrs bei Sh. außer in d. Sonn. nur in der Bedeutung "arbour".

breme —

[*busse* nur sbst.] John. Troil. Cor.

[*carre*] = "chariot of Phœbus" Sonn. Gentl. Mids. H 6 C. R 3. Ant. Cymb.
= "vehicle of dignity" H 6 A. Tit.
= "*cart*" Tw.

cleape LLL. Mcb. Hml.

cragge —

[*craule*] Sonn. Mids. Hml. Lr. H 8.

deeme Lucr. Sonn. LLL. All's. Tw. Wint. Cymb. H 6 A. H 6 B. R 2. H 8. Hml.

[*din*] Tp. Shr. Cor. Cymb. Per. Ant.

doffe Shr. John. H 4 A. Troil. Ant. Rom. Mcb.

don Tit. Hml. Ant.

drerie Tit.

ennaunter —

erst Sonn. As. H 5. H 6 B. Tit. Per.

garre —

glee (nur *gleeful* Tit.).

greete —

guerdon Ado. LLL.

hight LLL. Mids. Per. (als imp. und part.).

[*keene*] = "sharp" Sonn. As. Meas. LLL. Merch. Mcb.
= "bitter, acrimonious" LLL. Mids. John. R 3. Hml.
= "eager" Lucr. Sonn. Merch. Compl. H 4 A. Per.

kenne Wiv. sonst "discern, discry" H 6 B. Troil.

kerne bei Sh. nur "Irish soldier" R 2. H 5. H 6 B. Mcb.

lamkin H 4 B. H 5.

lasse Pilgr. Tp. LLL. As. All's. Wint. Ant.

[*lay*] Sonn. Pilgr. Phœn. H 6 B. Hml. Per.

leife (bei Sp. Schreibung *lief;* Sh. *lief* oder *lieve*) H 6 B. Wiv. Meas. As. Shr. Tw. R 2.

ligge —

[*lither*] in der Bedeutung "soft, pliant" H 6 A.

lore = "learning, teaching, fashion, speech".

lout (bei Sh. nur sbst.)

meede = "reward, recompense, hire" Ven. Lucr. Gent. Wiv. LLL. R 3. Cor. Tit. Cymb.
= "deserved praise, merit, worth" H 6 C. Tim. Hml.

mell All's.

mickle Pilgr. Err. H 5. H 6 A. H 6 B. Rom.

mirke —

mone Lucr. Sonn. Pilgr. Ado. H 6 A. H 6 C. R 2. R 3. Troil. Hml. Cymb. Per. Compl. Gent. Mids. Merch. Ven. Rom. Oth.

[*neve*] Schreibung *neaf* oder *neif* Mids. H 4 B.

[*nooke*] Tp. Gent. As.

pight nur als imp. u. part. Troil. Lr.

quell Gent. Mids. H 6 A. H 6 B. Tim.

[*rayes*] als sing. LLL. H 6 A. H 8. Troil. Tit. Cæs.

reede = "advise"; bei Sh. "give lessons, teach": Shr. H 4 A. R 2. Cor.

[*recke*] Ven. Gent. As. Troil. Hml. Cymb.

reeke bei Sp. nur verb. Sh. als subst. Wiv. Cor.

ruth Sonn. Pilgr. R 2. Troil. Cor.

sam —

scathe; Sh. = "injury, damage" John. H 6 B. R 3. Tit.

shend; Sh. nur part. *shent* Wiv. Tw. Cor. Hml.

sib —

sith bei Sh. nur als adv., conj. und præp.

sneb —
soote —
[*source*] All's. H 6 C. Tim. Mcb. Hml. Ant.
spell Tp. Wiv. Mids. Wint. H 6 A. H 8. Cor. Mcb. Oth. Ant.
stanke (Schreibung *stanck*) —
starke; Sh. = "stiff, used only in speaking of a dead body". H 4 A. Rom. Cymb.
stownd (Schreibung *stound*) —
teene in etwas anderer Bedeutung = "grief, sorrow, pain", bei Sh. auch "vexation" Ven. Tp. LLL. R 3. Rom.
thrill Meas. Lr.
[*throb*] nur als verb. Ven. H 6 B. Tit. Mcb.
uncouth Lucr. As. Tit.
waxen LLL. Cor. Tit. Hml., außerdem bei Sh. noch "to begin".
weede Lucr. Sonn. Gent. Ado. Mids. Tw. Wint. H 6 C. Troil. Cor. Tit. Rom. Hml. Lr. Cymb. Per.
weene H 6 A. H 8.
welkin Ven. Lucr. Wiv. LLL. Mids. Shr. Tw. Wint. John. H 4 B. R 3. Tit.
weele Ven. John. H 6 A. Cor. Rom. Tim. Hml. Lr.
wend Meas. Err. Mids.
weete Ant.
whilom —
[*wield*] Lucr. Rom. Wiv. H 6 C. Lr.
wight Troil. Wiv. LLL. H 5. Oth. Per.
wimble —
wite —
woode Ven. Mids. H 6 A. Gent.
wonne (Schreibung *woon*) —
wracke Ven. Lucr. Sonn. All's. R 3. H 6 A. H 6 B. H 8. Tim. Mcb. Cymb. Per.
wreake Ven. Tit. Rom. sonst "to care of".
[*yore*] Sonn.
yeede —.

Im folgenden wird versucht, die Dauer und die Häufigkeit des Gebrauchs der *Vocabula* festzustellen. Es wurden außer den Wörterbüchern auch die Werke von Wy(att)[1],

[1]) The Works of Henry Howard, Earl of Surrey and of Sir Thomas Wyatt the Elder ed. by G. Fred. Nott., Oxford-London 1816.

How(ard)[1], Dougl(as)[2] und Gasc(oigne)[3] verglichen.

ander, die Form ist nicht belegt. Halliwell *andyrs* "other, more usual form *endres*". Ms. Cant. Ff. v. 48 f., 116 *As I me went this andyrs day.*

anempst bei Ch., Sh., Sp. unbelegt. Veraltete Form von *anent* < ags. *on efen* 'on even with', 'on a level with'. Das t entwickelt sich um 1200, Form mit s nach dat. und gen., daraus um 1400 *anentist, anentst, anenst,* im 17. Jahrh. ist dies die gewöhnliche literarische Form und auch jetzt noch im Dialekt im Mittelland gebraucht. Wyclif hat *anentis, anemptis,* Love Bonavent Mirr. *anempst* (1410). Im Norden hält sich die ältere Form *anent,* die im 19. Jahrh. aus der schottischen Schriftsprache in die südenglische eindringt.

antique < frz., im E. erster Beleg 1538, Starkey England. Eigentümlich ist Sp., Sonnets, die Bedeutung 'ancient figures": *woven with antickes and wild ymagery,* sonst auch bei ihm 'ancient'. Jetzt ist das Wort ganz gebräuchlich, und zwar in der Schreibung *antique* 'ancient' und in der Schreibung *antic* 'fanciful, odd'.

to appall < frz. *apalir* 'to grow pale' und 'to make pale'. Bei Ch. noch in der Bedeutung 'verblassen', C. T. 3053, *Than whan his name apalled is for age.* Bei Sp. und Sh. schon die von P. G. angeführte Bedeutung. Jetzt ist es sowohl in der faktitiven als in der intransitiven Bedeutung im Gebrauch.

bale, ags. sbst. und adj. *bealu,* ursprünglich 'Übel, Untergang'. Als 'misery' gebraucht von Cædmon bis zum 16. Jahrh. Findet sich außer bei Ch., Sp. und Sh. auch bei How., Gasc., Dougl. Im 17. Jahrh. selten, 1748 bei Thomson, von da an häufiger gebraucht, auch im 19. Jahrh.

banne, ags. *bannan,* ursprünglich 'befehlen, heißen', die Bedeutung 'curse' wahrscheinlich aus dem Nord. herübergenommen; sie findet sich schon in den Prov. of Alfred, später bei Sp., Sh. und Wy. Das Wort ist nie ganz ausgestorben,

---

[1]) Vgl. a. a. O. S. 177.

[2]) Virgil's *Aeneis* translated into Scottish Verse, by the famous Gawin Douglas etc., Edinburgh 1710.

[3]) The Complete Poems of George Gascoigne. Now first collected and edited etc. by W. Carew Hazlitt. Printed for the Roxburghe Library 1869.

wurde aber anscheinend meist nur in poetischer Sprache verwendet.

barne, ags. *bearn.* Statt der nordengl. Form *barn(e),* die auch bei Dougl. vorkommt, wird vom 17. Jahrh. an durch die Dialektschriftsteller die schott. *bairn* bevorzugt und verbreitet.

behest, ags. *be-hǣs* mit Hinzufügung des *t* im Me. Im 16. Jahrh. sehr häufig (Sp., Sh., How., Wy., Dougl.), im 17. Jahrh. bei Milton belegt, später wird es selten, außer bei archaisierenden Schriftstellern, findet sich jedoch auch bei Buckle.

belt, ags. *belt.* Da das Wort seit den ältesten Zeiten im Gebrauch war, im 16. Jahrh. zwar bei Sp. fehlt, doch bei Sh. und Dougl. belegt ist, ist das Anführen durch P. G. merkwürdig. Es scheint jedenfalls nicht der Umgangssprache angehört zu haben. Jetzt ist es im eigentlichen und übertragenen Sinn in häufiger Verwendung.

to bidde, ags. *biddan,* bei Sp. noch gebraucht, z. B. F. Q. I, I 30, *Bidding his beades all day,* später wird die Bedeutung 'bitten' unter dem Einfluß von *bede* < ags. *bēodan* durch die Bedeutung 'gebieten' fast völlig verdrängt.

bilive, ags. *be līfe* 'with life', noch im 16. Jahrh., auch in den Schreibungen *belive, bylive, blyve* z. B. bei Sp. und Dougl., 1613 bei Browne, Shep. Pipe Wks., später nur mehr schott.

blandishment; *blandish* < frz. *blandis,* erweiterter Stamm des Verbs *blandir,* von 1300 an belegt, im 17. und 18. Jahrh. selten. *blandishment* wahrscheinlich eine Schöpfung Sp's: Mother Hubberd's Tale: *He gan enquire of the Foxe and his false blandishment.* Zur Zeit der Abfassung des Glossars war das Wort eher als neu, denn als veraltet anzusetzen. Im 18. und 19. Jahrh. wird es häufiger gebraucht.

to blazon. Zwei Verben haben sich im 16. Jahrh. dergestalt beeinflußt, daß man vom einen die Form, vom anderen die Bedeutung entnimmt: 1. *blazon* < frz. *blasonner* 'describe in heraldic language' frz. *blason* 'Schild', dann 'Wappen'. 2. *blaze* < me. *blāsen* 'blow', 'proclaim'. Diese Form noch bei Ch. *blasen,* H. F. 1802 *He gan to blasen out a soun,* und How. 79, *Now blazed may thy name be.* Dagegen Sp., Teares Muses 102, *To blazon out their blames.* Sh., Rom. II 6, 26, *thy skill be more* || *to blazon it.* Noch in Schriftstellen des 19. Jahrhs., z. B. Kinglake, Crimea, *to have it blazoned out.*

bleake, wohl aus ags. *blāc* 'glänzend' durch Einwirkung des Vokals von *blǣčan,* ne. *bleach.* Ein gleichlautendes Wort mit der Bedeutung 'Sturm' findet sich nicht. Vielleicht hat P. G. folgende Sp.-Stelle falsch verstanden, F. Q. I, II 33, *Where boreas doth blow full bitter bleake* ('dreary').

to blend, me. *blenden.* Das Wort ist im 16. Jahrh. häufig, scheint jedoch nur poet. gewesen zu sein. Z. B. Sp., F. Q. I, VI 42, *thou blamest me for having blent my name.* Ähnlich noch im 18. Jahrh. Im 19. Jahrh. wird das Wort fast ausschließlich in der Kaufmannssprache für 'mix tea, spirits' etc. gebraucht.

to boote, ags. *bōt* 'Besserung, Buße', noch bei Ch. nur als sbst., T. III 1208: *Now yeldeth yow, for other boot is noon.* Als verb zuerst 1330 Amis & Amile, stirbt aber als trans. im 15. Jahrh. aus, als intr. Sp., F. Q. II, I 16, *For what bootes it to wayle and to wayment;* Sh. Heute nur noch gelegentlich als impers. gebraucht.

to bourd < frz. *bourder* 'play'. Das Wort nicht bei Sp. und Sh., jedoch bei Dougl. belegt, im 17. und 18. Jahrh. in poet. Sprache noch vorhanden, letztes Auftreten bei Ramsay: *never gie encouragement or bourd with sic as he.*

bowne, me. *boun* < skand. *būinn*, von 1200 an belegt. Ch., C. T. F. 1503, *As she was boun to go.* Später *bound* geschrieben, mit etym. nicht berechtigtem *d*; die *d*-Form schon bei Sp. Jetzt noch in stehenden Verbindungen wie in *the ship is bound for* u. a.

bowrs, ags. *būr*, me. *bour.* Warum P. G. die pl.-Form wählt, ist nicht zu ersehen, der sing. ist ebenso häufig. Die Grundbedeutung 'Zimmer, Schlafraum' bei Ch., Sp.; im 19. Jahrh. noch bei W. Scott und Freeman, sonst nur arch. und poet. Die zweite Bedeutung 'cottage' (Beowulf 2455 *on his suna būre*) entwickelt sich zu einem poet. Wort für Aufenthalt überhaupt. Sp., Shep. Cal. Sept. 97, *the blacke bowre of sorrow* (= 'hell'), Sh., Son., daraus dann die Bedeutung 'arbour', die bei Sh. sehr häufig, auch bei Dougl.

breme, ags. *brēme*, Grundbedeutung 'berühmt'; woher der Sinn 'fierce, rough, cold' stammt, ist unbekannt, da er im Ags. fehlt, im Me. nur im Norden zu finden und erst über Lydgate und Sp. in die Literatur kam. Bei Ch. und Sh. fehlt das Wort, in den nördlichen Dialekten ist es in der Form *brim* noch in

Verwendung. Havelock 2233, *the sea that was ful brem;* Lydgate, Chron. Troy. II, XVI, *the breme winter;* Dougl., Aeneis VII, Prol. 15, *brym blastis;* Cotgrave 'froid, cold, breame, chill'.

to busse, ältere Form *bass,* diese auch erst seit 1500 belegt. Zwei verschiedene Sprachstämme scheinen sich zu beeinflussen: germ. *bussen* 'küssen' und afrz. *baisier.* Bei Sp. nur das sbst.; verb 1571 Damon & P., Hazlitt, Dodley IV, bei Sh. häufig, bei Barclay *bassing.* Jetzt nur mehr in arch. Verwendung: Meredith, Vittoria, *Up with your red lips and buss me.* Dialektisch weit verbreitet (Sc., Lanc., Der., Linc., War., Shr., Ess., Suss., Corn.).

bust, Ableitung des Wortes fraglich (< **bast?*). Nach dem Oxf. D. nur in der Bedeutung 'knock at a door, beat' belegt. Alexius, Laud Ms., *bete and buste.* Im schottischen Dialekt (Fife) *bust* oder *burst* 'to be breathless from great exertion': *It was an awful day and I bursted myself.*

to caroll < frz. *caroler* findet sich bei Sp. nicht, jedoch bei Dougl.; bei Sh. nur als sbst. Die Bedeutung 'daunce' verloren, für 'sing' auch jetzt noch, wenn auch selten gebraucht.

carre < afrz. *car;* schon bei Wyclif belegt, bei Sp. nicht vorhanden, doch bei Sh. öfters, ursprünglich nur poetisch verwendet, dann in Amerika in der Umgangssprache, besonders in Zusammensetzungen wie *sleeping-car;* in England für 'Tramwaywagen'.

to cleape, ags. *cleopian.* Im 16. Jahrh. häufig z. B. Sp., Sh., Dougl., How. Im 17. Jahrh. letzter Beleg 1631, Drayton, Ballad Dowsabel. Taucht im 19. Jahrh. in poet. Sprache wieder auf: Kingsley: *Men clepen that water Tyrel's ford.* Das part. *yclept* findet sich als arch. bei Byron.

cointe < afrz. *coint.* Der Autor hat den Zusammenhang des Wortes mit seiner Übersetzung *queint* nicht erkannt. Diese Schreibung ist im Me. die häufigere, daneben *quaint, queynt.* Das Wort bei Sp. belegt, auch jetzt noch vorhanden.

to con, dialektische Variante von *can,* die der Verfasser wohl kaum als inf. belegt gefunden hat, sondern aus dem præs. bildet. Die Form mit *o* findet sich bei Ch. u. Sp. (*conne* geschrieben) und ist auch noch jetzt in Lanc., Chs., Der., Wor. gebräuchlich.

cragge < kelt., hauptsächlich in Schottland, aber auch in Nordengland gebraucht, findet sich bei Barbour und Sp., im 19. Jahrh. noch bei W. Scott.

to craule < skand. Im Me. selten, augenscheinlich nur norde., 1300 im Cursor Mundi, bei Sp. nicht belegt, bei Sh. *crawle*, jetzt *crawl* geschrieben.

to deare, ags. *derian* (bei Dougl. und How. *dere* als sbst., bei Sh. als adj. in derselben Bedeutung, doch können diese Worte von ags. *dēor* 'wild, streng' stammen). Als verb im 17. Jahrh. ausgestorben. Dial. *dere, deer, deir, dair* 'to affect, make an impression', Shet. und Ork.

deele, ags. *dǣl*. In der Bedeutung 'Teil': *every a deal, never a deal,* nur bis Ende des 16. Jahrh.s, Wy.: *no deal to go* 'not to move at all', Sp. hat das Wort in dieser Bedeutung nicht. Von dann an drückt es immer die Quantität aus, z. B. schon bei Sh., mit Größe ausdrückenden Beiwörtern wie *great, good* etc. In der Schreibung *deele* noch jetzt in Yks., Nhp.

to deeme, ags. *dēman*, im 16. Jahrh. häufig z. B. Sp., Sh., Wy., Dougl. Die Bedeutung 'think, suppose' im Anfang des 17. Jahrh's verlorengegangen, aber noch jetzt 'to form an opinion, judge, conclude'.

din, ags. *dyne*. Im 16. Jahrh. schon selten, Sp. gebraucht es nicht, bei Sh. jedoch mehrmals belegt und auch jetzt noch vorhanden.

to doffe < *do off*. Sp., F. Q. III, IV 5 *Ne never dofte her armes*. Die literarischen Belege beginnen um 1350, seit dem 16. Jahrh. ein Wort mit archaistischem Beigeschmack, in Schottland — nicht in Nordengland — wird es noch jetzt in der Umgangssprache gebraucht und ist durch W. Scott auch wieder in häufigerem literarischen Gebrauch.

to don < *do on*. Bei Sp. und Sh. gebraucht, nach 1650 nur mehr in den nördlichen Dialekten in der Umgangssprache, als literarischer Archaismus im 19. Jahrh. wieder in Aufnahme gekommen.

drerie, ags. *drēoriȝ* 'blutig', später 'traurig'. In ersterer Bedeutung noch bei Sp. F. Q. I, VI 45 *with their drery wounds*. Dann in den von P. G. angegebenen Bedeutungen als poetisches Wort gebraucht, aber auch in der heutigen Umgangssprache z. B. *dreary Sunday*.

ennaunter < frz. *en aventure*. Sp., Shep. C. Febr. 200, *Enaunter his rage mought cooled be*. Belege finden sich nur von 1307—1589 in der Literatur, in der Umgangssprache überhaupt nicht.

erst, ags. *ǣrest*, superl. zu *ǣr*. Von Sp. und Sh. noch verwendet, Milton gebraucht es für 'not long ago', dann ist es in der lit. Sprache z. B. von Wordsworth archaistisch für 'früher' gebraucht worden. *erst a religious house*. In der Umgangssprache nur mehr Sc. und Yks. verwendet.

to feime, Lehnwort < skand., an. **feima*, das ags. *fǣman* entspricht. Im 14. Jahrh. findet sich *feme*, 14.—17. Jahrh. *fome*, *fame*, im Schott. 17.—19. Jahrh. *feime*, jetzt *foam* nach dem sbst. *foam* < *fām*. Das Wort kommt zuerst 1350, Life Jesus, vor, findet sich bei Sp. und Zeitgenossen nicht. Byron und Swinburne: *foams at things*. Im schott. Dialekt des 19. Jahrh.s 'stream out, rage with drink, be in a violent rage'.

to flite, ags. *flītan*, hat sich mit der Bedeutung 'scold' nur im Nordengl. und Schott. erhalten (Ableitung *fliter* 'a scold'). Das literarisch gebrauchte *flit* 'remove from place to place' ist skand. Ursprungs und hängt mit ersterem nicht zusammen. Woher P. G. sein Wort hernimmt, ist nicht zu ersehen, in der Literatur des 16. Jahrh.s ist es nicht aufzufinden.

fremd, ags. *fremede*, bei Sp. die Form *frenne* (im Reim zu *glenne*) 'stranger', wahrscheinlich von *foreigne* beeinflußt. *fremd* in Sidneys Arcadia, dann veraltet und nur mehr im schott. und nordengl. Dialekt, bei W. Scott auch im lit. Gebrauch.

gab < frz. *gaber* 'spotten, sich brüsten'. Bei Ch. nur das verb *gabbe* 'to boast', C. T. A 3510, *I am not lief to gabbe*. Das Wort ist nur im 14. Jahrh. belegt (in der Benedikt. R. findet sich *gabbunge*, das jedoch nach Kluge zu ae. *gabba* gehört). Im 18. und 19. Jahrh. taucht *gab* als 'idle vaunt', 'bravado' auf, doch ist es selten gebraucht. Dialektisch nicht belegt.

to garre < skand. Bei Sp., Dougl. *gar*. Von 1300 an belegt, im Schott. und Nordengl. noch vorhanden.

glee, ags. *glēo*. Im Ags. und Me. ist das Wort hauptsächlich poetisch, nach dem 15. Jahrh. selten, findet sich jedoch bei Sp. Im 17. Jahrh. ist es fast ausgestorben, taucht gegen Ende des 18. Jahrh.s ohne ersichtliche Ursache wieder auf.

to greete, ags. *grǣtan, grētan.* Das Wort findet sich schon im Beowulf, wird zwar von Ch. nicht, doch von Sp., Dougl., Wy., Gasc. verwendet, augenscheinlich schon damals nur ein nordengl.-schott. Wort, wo es sich auch jetzt noch dialektisch erhalten hat. Doch verwendet es im 19. Jahrh. Stevenson: *I sat down and grat like a bairn.*

guerdon < frz. *guerdon.* Der erste Beleg bei Ch., T. V 594, von Sp. und Sh. gebraucht, jetzt nur poetisch und rhetorisch verwendet, niemals ein Wort der Umgangssprache.

hight. Die Präteritalformen *hēt* und *heht* des ags. Verbs *hātan* 'heißen' haben sich me. als *hēt* und *hīght* erhalten. Im 14. Jahrh. nahm dann das præs. den Vokal des præt. an und wurde *hete* bzw. *hight;* letzteres wurde nun als præs., præt. und part. verwendet. Im 16. Jahrh. *hight* in häufigem Gebrauch, z. B. Sp., Sh., Gasc., How., Elyot. Auch jetzt noch arch. sowohl in akt. als pass. Bedeutung, aber nicht mehr als præs.

Ick, ags. *ic,* die nördliche Form des person. pr. 'ich', die im Me. und Frühne. häufig gebraucht war. Sp. und Sh. verwenden sie nicht.

ilke, ags. *ǣlc,* von Sp. und Sh. nicht gebraucht, jedoch von Dougl., ist eine im Norden und nördlichen Mittelland bis etwa 1500 erhaltene Form, von da an nur mehr schott. und auch da seltener als *ilka* verwendet. Im Süden dafür *each.*

keene, ags. *cēne* 'bold, brave, savage', von den von P. G. angeführten Bedeutungen ist daher 'fierce' die ältere, 'sharp' entwickelt sich erst später und ist den anderen germ. Sprachen nicht eigen. Doch ist es diese, die sich erhalten hat, allerdings im wörtlichen Sinn nur in *keen edge,* sonst bildlich. Sp. hat das Wort nicht. Im Dialekt findet sich *keen-bitten (as a wind of March).* Gall., Lanc., Cy.

to kenne aus ags. *cennan* und anord. *kenna* 'wissen'. Bei Sp. und Sh. gebraucht; Dougl. præt. *kend* 'knew', Elyot, Gov. *kanned* 'auswendig gewußt'; später nur poet. Wort, z. B. Coleridge *I ken the banks,* und in zahlreichen Dialekten in der Umgangssprache.

kerne < ir. *ceatharnach* 'soldier', bei Sp. und Sh. der irische Soldat, doch kommt vom 14. Jahrh. an das Wort auch schon für den schottischen Soldaten vor, findet sich bei W. Scott und gelegentlich jetzt noch in der Lit.-Sprache. Die von P. G. angegebene Bedeutung 'churl' kommt Sp., Shp. C. Jul. vor:

They han fatte kernes and leany knaves || *Their fasting flockes to keepe,* diese findet sich auch noch später dialektisch in Ir. Scot., Nhb., wo die dreifache Bedeutung vorhanden: 1. 'foot soldier, armed with dart or "skean", freebooter"; 2. 'vagabond, beggar', 3. obs. (1681) 'country bumpkin'.

kirke, ags. *cirice.* Bei Sp. und Sh. nicht vorhanden. In der schottischen Literatur bis ins 17. Jahrh. gebraucht und dann wieder im 19. Jahrh. In der Umgangssprache früher soweit südlich als Lincoln und Norfolk gebraucht, jetzt nur mehr im Norden und in Schottland. Häufig die schott.-purit. Kirche im Gegensatz zur Hochkirche bezeichnend.

kole bezeichnet Pflanzen des genus *Brassica* und dann eine aus diesen bereitete Suppe, *waterkale* 'Suppe ohne Fleisch und Fett', bei Sh. und Wy. belegt. Häufiges Dialektwort fast in ganz England. Schreibung *kale, kail, cale* im Norden, weiter südlich *cole.*

lamkins, Diminutivform von *lamb.* Erster Beleg Sp., Shep. C. Dec. 8, *Which of your tender lambkins takes keepe* Seit Sh. auch als Kosewort für Menschen gebraucht und noch jetzt vorhanden. Dialekt (Wilt.) nur für 'Kätzchen der Haselnußstaude'.

lasse, wohl skand. Ursprungs. Erst von 1300 (Cursor Mundi) an belegt, von Sp. gebraucht, ein gewöhnliches Wort in der Umgangssprache in Schottland, Irland und den nord- und mittelländischen Grafschaften. Im 16. Jahrh. auch noch im literarischen Gebrauch, später meist nur in Dialektschriftstellern, im 19. Jahrh. außer bei W. Scott selten.

lay < frz. *lai:* belegt von 1240, Ureison, *þet ich habbe þe i-sungen ðesne englische lai.* Es bedeutet 1. ursprünglich 'short lyric or narrative poem, sung by minstrels', vom 16. bis 18. Jahrh. Synonym mit *song,* z. B. Ch., B. D. 471 *He sayde a lay, a manner song,* Sp., F. Q. II, I 35 *with piercing shrieks and many a doleful lay,* gelegentlich auch jetzt noch so gebraucht, dann aber auch in Anlehnung an germ. *lied* für 'historisches Volkslied', sogar für 'Epos'. 2. 'song of a bird' von 1300 bis Ende des 18. Jahrh.s. 3. 'tune', seit dem Ende des 16. Jahrhs. ausgestorben (vielleicht ist diese Bedeutung auch bei der unter 1. zitierten Sp.-Stelle anzusetzen).

to leake. Das Wort ist sehr merkwürdig, denn die Bedeutung 'to play, to sport as children do' läßt keinen Zweifel,

daß es mit *leak* 'let water through' keinen Zusammenhang hat. Auch ein Druckfehler für *leap*, ags. *hlēapan* ist nicht anzunehmen, dieses Wort war von Beda bis zur Neuzeit ein vollkommen gebräuchlicher Ausdruck, den P. G. nicht angeführt hätte. *leake* muß daher irgendwie zu ags. *lācan* 'sich bewegen, tanzen, spielen', got. *laikan* 'springen' gehören. Havelock: *the children . . . with him legkeden.* Aber die Lautverhältnisse sind nicht ganz klar. In lit. Sprache taucht im 19. Jahrh. (1811) *lark* in der Bedeutung 'piece of merriment' auf. Skeat stellt dies mit ags. *lāc* zusammen, im Oxf. Dict. wird die Möglichkeit des Zusammenhangs mit 'Lerche' oder mit *lāc*, das in Robinson's Whitby Glossary *lairk* geschrieben ist, als Frage aufgeworfen. Als verb *lark* zuerst 1813 Col. Hawker Diary: *having larked all the way* für 'play tricks, frolic' etc. und wird dann im 19. Jahrh. weiter verwendet.

leife, ags. *lēof.* in dieser Schreibung bei Dougl. und auch sonst 14.—17. Jahrh., daneben im 16. und 17. Jahrh. die Schreibung *lief* Ch., Sp., How., Sh. (Wy. *lieffer*), die auch jetzt noch bei arch. Schriftstellern wie Tennyson verwendet wird. In Schottland und Yks. *leive* noch dialektisch gebraucht.

to ligge, ags. *licgan;* die me. Form vom 12.—15. Jahrh., im 16. Jahrh. noch bei Sp. und Dougl., im 17. Jahrh. Randolph, Hey for Honesty: *liggen in strommel,* später dann ausschließlich die ne. Form in literarischer Verwendung, deren Zusammenhang mit der angeführten P. G. nicht zu kennen scheint. Er macht wohl den Unterschied von *liggen* für Personen, da er hinzufügt 'as in bed', und *lie* für Sachen, der im Wort ursprünglich nicht liegt. Dialektisch ist *lig, lige* in Schottland, nördlichen, nordwestlichen und mittelländischen Grafschaften häufig.

lither, ags. *lȳđre* 'bad', bei Ch. nur *litherly* 'ill', bei Sp. fehlt das Wort. In den von P. G. angeführten Bedeutungen in den Townely M. und bei Dougl. sowie auch bei späteren Schriftstellern wie W. Scott, während die Grundbedeutung verloren geht. Dialektisch erhalten in Schottland und dem Norden, aber auch in Sus., Shr., Chs., Der., Lin.

lore, ags. *lār* 'learning'; zu den zahlreichen Bedeutungen des Wortes passen am wenigsten die von P. G. angegebenen 'practice, deed', doch könnten Ch., C. T. B. 1168: *I see well that ye lerned men in lore* allenfalls mit 'practice' und Sp., F. Q. I, I 5 *So pure and innocent she was in life and every*

vertuous lore mit 'deed' übersetzt werden. Die Bedeutungen sind sonst: 1. 'act of teaching and being taught', nur mehr archaisch und dialektisch. 2. 'religious principles, doctrines', kein Beleg nach dem 16. Jahrh. 3. 'advice', noch bei Milton. 4. 'scholarship, erudition', noch erhalten, besonders in Zusammensetzungen *folk-lore, sacred lore* etc.

to lout, ags. *lūtan* 'to stoop', schon im Vesp. Ps. belegt, bei Sp., Dougl. (bei Sh. nur *lout* 'clown'), auch im 19. Jahrh. z. B. W. Scott, Conan Doyle: *I uncovered and louted* in der literarischen Sprache und im schott., ir. und nordengl. Dialekt.

lundey. Ableitung unsicher, kein literarischer Beleg für das Wort zu finden. Im Yks.- und Der.-Dialekt heißt *lundy* 'awkward, heavy, idle' etc.; z. B. *lundy fellow,* was ungefähr den Bedeutungen bei P. G. entsprechen würde. (*loon* in Schottland und Nordengland 'worthless person, rogue, scamp').

macht, ags. *meaht,* bei Sp. und Zeitgenossen nicht belegt, die Form ist nur schottisch, 1175, Lambeth Hom. *alle þine mahte;* daneben die Form *maught,* beide noch jetzt dialektisch Sc., Shet., Ork. (*machts* 'Gebrauch der Glieder', Jamieson: *he has lost his machts*).

meede, ags. *mēd,* bei Sh., Sp. und Dougl. vorhanden, auch im 17. Jahrh. noch häufig, jetzt nur mehr poetisch und rhetorisch z. B. Bridges, Eros & Psyche 1885: *denied the meed of beauty.* Dialektisch nur Linc. gewöhnlich im schlechten Sinn, *He's gotten sarved reight; that was just the meed for him.* In ähnlicher Bedeutung schon im Havelock 685, 2402.

to mell < afrz. *meller,* Nebenform von *mesler* (die Übersetzung von P. G. 'meddle' ist gleichfalls Form desselben frz. verbs, *medler*), im Engl. seit 1340 an belegt, im 16. Jahrh. häufig: Sp., Sh., Wy., Dougl.; als archaisches Wort noch jetzt in literarischem Gebrauch: *mix or mell, make or mell;* dialektisch Schot., Ir., Nord- und Westengland.

meth, ags. *mǣþ* bedeutet 'Maß, Ehre', im Me. ist *meth* für 'Mäßigkeit, Bescheidenheit' belegt, und doch scheint kein anderes Wort als das von P. G. mit 'power, strength' glossierte vorzuliegen, der einzige Schriftsteller, der es, in der Form *meith,* bringt, Dougl. übersetzt 'spolia' in der Aeneis X 775 damit. Möglich wäre allerdings auch ein Druckfehler. Es gibt eine Form zu *might: meht,* bei der die Bedeutung passen würde. Ob allerdings dann die Umstellung von *h* und *t* dem Setzer

von P. G. oder der Vorlage, aus der P. G. das Wort schöpfte, zur Last zu legen ist, läßt sich nicht feststellen.

mickle, ags. *mycel*, findet sich bei Sh., Sp., bei Ch. *michel*, bei Dougl. *meikill, mekill, mekle;* die Form *mickle* und *meikle* ist auch nach dem 16. Jahrh. die literarische Form bei Dialektschriftstellern geblieben, selbst wenn ihr Heimatsdialekt *muckle* aufweist, der archaische Gebrauch ist auf *mickle* beschränkt und selten.

midding < skand. Die Form *medynge* findet sich 1375 Scot. Leg. of Saints; 1470 Henryson Fab. *midding*, im 16. Jahrh. kein Beleg, vom 15.—19. Jahrh. dafür *midden*, z. B. Morris Odyssee X 412 *midden* 'ες κόπρον'. Dialektisch ist das Wort in Ir. und im Norden und Mittelland (nicht in Sc.) sehr häufig, in den Formen *midding*, *medding*, *middin*, *midden*.

to ming, ags. *myngian* 'admonish', vom 11. Jahrh., Wulfstan, an belegt, Ch. kennt es nicht, auch im 16. Jahrh. kein Beleg. Es scheint ausschließlich Dialektwort gewesen zu sein. 1787 gibt Grose, Prov. Glos. an *to ming at one* 'give warning or allude to a thing', im Dial. Dict. wird es als Anfang des 19. Jahrh.s. in Cy., Dur., Nhp., Bdf. noch gebräuchlich, jetzt ausgestorben, angeführt.

mirke } ags. *mirce* hätte *mirch* ergeben sollen, daher hält
marke } Kluge *mirke* für anord. Lehnwort. Nach Morsbach ist jedoch die engl. adverbiale Form mit *k* anzunehmen, die das adj. beeinflußt haben könnte, im Fall dieses einen *ĕ*-Laut hatte. Beowulf *ofer myrcan mōr*, Havelock, Sp. *mirke*, Dougl. *mirk;* die schott. Schriftsteller bevorzugen den *i*-Laut, die engl. schreiben *murke*, weil sie es mit *murky* assoziieren, vom 15. Jahrh. an daneben *marke*, Wy. *merkit* 'grew dark'. Dialektisch noch jetzt sehr gebräuchlich als adj., subst. und verb, *mirk* im Sc., Ir., Norden und Westen von England. *mark* Sc., *mirke* Yks., *murk* Sc., Cy., Lakel., Cum., Westm. Yks.; *mork* Nhb.; *muck* Wor., Geo.

mone, ags. *mān* 'wickedness'. Die Form *mone* vom 13.—17. Jahrh. von Sh. gebraucht, von Sp. jedoch nicht. Als 'lamentation' von 1225, Ancren Riwle, an. Später literarische Schreibung *moan*, die noch jetzt die übliche, im Schott. die Formen *mone, mœn, main, mane*, ein häufiges nördliches Dialektwort.

neve vielleicht < kelt., erster Beleg im Havelock, bei Sh.;

Dougl. *neif,* sonst 16. Jahrh. nicht häufig, spätere Form *nieve,* noch im 19. Jahrh. Chamber's Journal 779/2, *He stepped forward a pace, his nieves clenched.* Dialektisch im Schott., Nord- und Westengl. bis Devon.

nooke < kelt.; ir. und gäl. *niuc.* Erster Beleg Layamon: *four nooked;* als sbst. im Cursor Mundi, bei Sp. nicht vorhanden. Milton, Penseroso 90, fig. *fleshly nook.* Später tritt die Bedeutung 'shady spot among the trees' hinzu. Als Dialektwort im Norden und Mittelland, auch bei nicht dialektschreibenden Schriftstellern noch jetzt gebraucht.

to pight, præt. und part. zu me. *picchen,* scheint nie als inf. gebraucht worden zu sein. Bei Sp., How.; Dougl. *picht.* Die Bedeutung 'addresse' nicht belegt, die Bedeutungen sind: 1. 'thrust in', 2. 'pierce', 3. 'erect a tent', 4. 'cast or throw'. Von 1400 an die Form *pitched* vorhanden, die allmählich *pight* verdrängt.

quell. Jede der beiden von P. G. angegebenen Bedeutungen geht auf ein besonderes Etymon zurück. 1. 'abate' < ags. *cwelan,* me. *quęlen,* frühne. *quail,* das Sp. in der Form *quell,* Sh. Cal, March 8, gebraucht, das aber in literarischer Sprache seit dem 17. Jahrh. nicht mehr vorkommt. 2. 'kill' < ags. *cwellan,* das Byron noch Manfred II 1, 85: *I never quell'd an enemy* verwendet, und das wohl dasselbe ist wie das Hrf. Dialektwort '*kill by crushing*'.

rayes, sing. < frz. *rai.* Das Wort seit dem 14. Jahrh. hin und wieder gebraucht, E. E. All. Poems, bei Caxton *rayes of the sonne*, doch liegt ursprünglich die Beschränkung auf 'sunbeam' nicht im Wort. Sp. verwendet nur *rayons,* How. *rays* 'eyes'; in bezug auf die Strahlen des Auges auch von Elyot, Gov. II, XII, und Milton, P. L. III 619 und Späteren verwendet. In der Umgangssprache 'heat not light', in wissenschaftlicher Verwendung: 'a beam, a collection of rays'. Dialektisch nicht vorhanden.

to reede, ags. *rǣdan, rēdan* 'raten', P. G. hat gerade die häufigste Bedeutung 'advise, deem' nicht angeführt, und in dieser nur findet sich das Wort bei Ch., Sp., Dougl., How., Wy. Vom 17. Jahrh. an ist das Wort selten, am häufigsten noch in der acc. mit inf.-Konstruktion, z. B. Morris: *my son I rede thee stay at home.* Das D. D. will dazu stellen *red* 'to set in order, arrange', Sc. und Nordengl., das auch

'comb the hair' bedeutet, weil ags. *hēo hire feax gerǣdde* = 'crines composuit'.

recke, ags. *reccan, *rēcan;* Dougl. *rek,* Wy. *reke,* Sp. *wreaked:* Shep. Cal. Oct. 29: *What wreaked I of wintrye ages waste.* Wenig Beispiele im 17. und 18. Jahrh., im 19. Jahrh. in rhetorischer und poetischer Sprache wieder häufiger. Dialektisch *reck* und *raik* in Sc., n. Cy., Yks., Lan.

reeke, ags. *rēc,* bei Ch., Sp., Sh. nur als verb, Dougl. *reik* als subst. Im literarischen Gebrauch nur für 'dichten, riechenden Rauch'; in der schott.-ir. und nordengl. Umgangssprache in allgemeiner Verwendung. Davon abgeleitet *reeky* 'smoky', besonders häufig in *Auld Reeky,* Beinamen von Edinburgh, des dichten Rauchs wegen, der über der Altstadt liegt.

ruth < skand.; Schreibungen vom 14.—16. Jahrh. *rowthe, routhe, rewth, reuth,* belegt seit dem 12. Jahrh., Lambeth, Hom.; im 16. Jahrh. bei Sh., Sp., Gasc., Dougl. Jetzt archaisch. Dialektisch nicht belegt, doch gehört vielleicht dazu das veraltete schott. *ruther* 'noise, outcry'.

sam < skand., isl. *saman.* Das Wort ist vom Havelock an als *samen* belegt, von 1300—1500 Schreibung *same,* dann *samme* und *sam,* Sp., F. Q. I, X 57: *Now are they saints all in that citie sam.* Um 1600 stirbt das Wort in literarischem Gebrauch aus. Dialektisch *sam* als verb, subst. und adv., das u. a. die Bedeutung 'to gather, scrape to gether' hat, wird vom D. D. < aus *samnian* 'collect' abgeleitet.

sarke < skand., anord. *serkr;* im Beow. die verwandte Form *syrce.* Im 16. Jahrh. bei Dougl. und Ferguson: *near is the kirtle, but nearer is the sark.* In schott. Dialektschriftstellern des 19. Jahrh's., aber auch in Amerika, Longfellow und im Standard-Engl. z. B. Morris. In der Umgangssprache des nördlichen England auch für 'Frauen-Tag- und Nachthemd'.

scathe < skand., isl. *scaði,* verwandt mit ags. *sceþþan* 'schaden'. Im 16. Jahrh. häufig, Sp., Sh., How., Gasc. Dialektisch noch sehr verbreitet im Norden, Mittelland und Westen.

to shend, ags. *scendan.* Bei Ch. nur das part. *shent,* Sp. (Dougl. *schent,* 'troubled, confounded'). 1678 Proverbs: *He that shames, shall be shent.* Der letzte Beleg bei einem Dialektschriftsteller ist 1820, Johnstone Poems. In der Umgangs-

sprache scheint es auch in Schottland in dem letzten Jahrhundert ausgestorben zu sein.

sib, ags. *sibb* 'peace, relationship', kommt bei Sp. vor und ist auch jetzt noch in der schottischen und altertümelnden Literatursprache im Gebrauch. Als Dialektwort in Schottland und dem Norden und Mittelland häufig, besonders in der Redensart '*sib to a person*', Shetland *seb*. In der Bedeutung 'like' findet es sich überhaupt nicht belegt.

sith, ags. *sīđ* 'mal'. Die Schriftsteller des 14.—16. Jahrh's. gebrauchen es meist als pl., nur Dougl. (*siyth, siys*) und Sp. auch als sing. Vom 17. Jahrh. an der Form nach durch *since* < *siđđan-es*, der Bedeutung nach durch *times* verdrängt, dialektisch zwar noch erhalten, aber nur mehr in der Bedeutung 'since, because, therefore'.

to sneb < skand., Nebenform zu *snib(en), snubben* (anord. *snubba*, Dan. *snibbe*, Schwed. *snebba*), Ch. gebraucht *snibben*. Sp., Shep., Cal. Feb.: *and snebbe the good Oake*, Dougl. *snyb*. Im literarischen Gebrauch erhält sich *snib* bis 1675, dann nur mehr dialektisch Ir., Yks., Rut., Lei., Nhp., Bedf.; *sneb* gebraucht von Drummond (1846) *The man thus snebbit, Lost too his tebbit.*

soote beruht auf der ags. adv.-Form *swōte*, die gewöhnliche Schreibung *swote, sote*. Der Zusammenhang des Wortes mit seiner Übersetzung war P. G. wohl nicht klar. Auch dialektisch ist die Form ausgestorben.

source < frz. *source*, der älteste Beleg augenscheinlich bei Ch., kommt bei Sp., Sh. und Dougl. vor, ist in literarischer Sprache noch gebräuchlich, jedoch in die Dialekte nicht eingedrungen.

spell, ags. *spel* 'saying, narrative', im Me. noch in derselben Bedeutung; 'charm' erst im Frühneuengl., in diesem Sinn hat es sich bis jetzt erhalten, auch dialektisch in Sc., Yks. 'a curative charm, one worn by a person for securing some benefit' (*spelful* 'charmed'). *Go(d)spel* 'Evangelium' von Ælfric bis zur Neuzeit belegt.

stanke. Kommt in dieser Bedeutung zwar bei Sp., Shep., Cal., Sept. *I am so stiff and stancke* vor, läßt sich aber in Zeitgenossen nicht belegen. Es wäre möglich, daß ein Lehnwort aus ital. *stanco* vorliegt. Es war im Engl. ein nur poetischer Ausdruck und findet sich auch in keinem Dialekt. Das Sc.

Nhb. Yks. Wort *stank* 'to fetch the breath deeply, pant, gasp sigh' gehört wohl nicht hierher.

starke, ags. *stearc* 'rigid, stiff', me. 'strong'. Die Bedeutung 'dead' findet sich bei Ch. und Sp., bei denen es für 'steif, stark' usw. vorkommt, nicht, wohl aber heißt es bei Sh. immer 'stiff in speaking of a dead body'. Heute ist das Wort aus der Schriftsprache fast verschwunden, aber dialektisch in allen Bedeutungen in Sc., Ir., Amer. gebraucht.

stowre. Bei Ch. und Dougl. bedeutet *stour(e)* 'battle, strife': R. 1270 *The knight was fair and stif in stour*, bei Sp. und Sh. kommt das Wort nicht vor, doch findet sich *stoor* bei W. Scott 'Unruhe, Lärm' und bei Carlyle 'Streit'. Im Dialekt Sc. *stowre*, Ir., E. *stour* 'quarrel, strife, bustle, commotion' etc.

stownd verwandt mit ags. *stun* 'din', *stunian* 'to make a din'. In der Ch. Stelle Rom. B. 4472 *Whan she ne may staunche my stounde ille* nimmt Skeat 'errour for *wounde*' an, doch würden die Bedeutungen von P. G. passen. Dougl. *stound* 'smarting pain, stitch'. Sp. Elegy on Sidney: *Seeming as one in uncouth stound* 'amazement'. Dialektisch: Shet., Ork., Sc., Nhb., Lakel. 'throbbing pain which comes at intervals, thrilling sensation, sudden impulse'. In der Schriftsprache scheint es nicht mehr vorhanden.

teene, ags. *tēona* 'accusation, injury, vexation'. Die zweite von P. G. angegebene Bedeutung 'inveterate malice' läßt sich zu keiner Zeit belegen. Allenfalls ließe sich dieser Sinn einer Stelle aus Dougl. Aen. II 550 unterlegen:

Now sall thou de, and with that word in tene
The auld trymblyng towart the altare he drew.

Im lateinischen Text heißt es nur: *Hoc dicens altaria ad ipsa trementem* || *Traxit.* In literarischer Sprache bei nördlichen Schriftstellern des 18. Jahrhs. z. B. Ramsay, aber auch noch im 19. Jahrh. Contemp. Rev. *Arts high toil and teen.*

to thoile, ags. *þolian*, findet sich bei Sh. und Sp. nicht; in der Bedeutung 'impart', 'mitteilen', ist es überhaupt nicht belegt. Bei Dougl. heißt *thole* 'suffer, endure', *thoilemude* 'patient'. Das Wort findet sich auch im 19. Jahrh. noch in archaischer und poetischer Sprache z. B. Freeman: *They . . . were to thole all . . . punishments.* Dialektisch findet sich *thole* im Sc., Ir., Dur., Lakel., Yks., *thoil* Lakel., Yks., Lan. Da dialek-

tisch *tholer* 'liberal giver' heißt, so hat sich darin die Bedeutung 'impart' (im Sinne von 'schenken', nicht von 'mitteilen') erhalten.

to thrill, ags. *þyrlian*, kommt bei Sp. und Sh. vor; Dougl. gibt 'penetrate' damit wieder: *quhil thorow the coist thirlitt the dedely prik.* Im 17. Jahrh. stirbt das Wort, außer im übertragenen Sinn, in dem es z. B. Tennyson, Lilian, *my very heart it thrilleth*, noch verwendet, aus. Dialektisch ist es nicht vorhanden.

throb, me. nur verb *þrobben;* als subst. in der von P. G. angegebenen Bedeutung nur bei Sp., *She sighed from bottom of her wounded breast.* || *And after many bitter throbs did throw.* In ähnlichem Sinn das verb bei Gasc., Phil. *Then should you hear her heavy heart so throbbe.* Später heißt *throb* überhaupt der Pulsschlag (des Herzens) und wird auch im übertragenen Sinn verwendet: Addison, Cato, *th'impatient throbs and longings of the soul.* 16 6 Jackson, Creed, *threne or throb*, 1892 Gunter, *every throb of the locomotive.* Dialektisch scheint das Wort nicht vorzukommen.

uncouth, ags. *uncūđ* 'unknown, foreign, strange' häufiges Wort im Me. und Frühne. bei Sp., Sh., Wy., How. Zuerst schwindet die Grundbedeutung 'unknown', Dryden verwendet es noch fur 'unheimlich' *uncouth, perhaps unlawful to reveal.* Jetzt kommt es für 'seltsam' und fur 'roh, ungeschlacht' vor.

to waxen, ags. *weaxan*, häufiges Wort im 16. Jahrh. z. B. bei Sp., Sh., Gasc., Dougl. (*waxin*). Die Form (to) *waxen* kann zu P. G.s Zeit kein inf mehr gewesen sein; nach seiner Gewohnheit bildet er sich diesen aus dem part. einfach durch Vorsetzung des *to.* Das Wort ist noch heute literarisch gebraucht und findet sich dialektisch in Nordengl., Linc., Suff.

weede, ags. *wǣde, wēde* kommt vor bei Sp., Sh., Gasc., Elyot, Dougl. meist in der Schreibung *wede.* Im pl. ist das Wort, besonders in poetischer Sprache und dem Ausdruck *widow's weeds*, noch jetzt gebräuchlich. Dialektisch in Sc., Yks., Lan.

to weene, ags. *wēnan.* Im 16. Jahrh. noch häufig: Sp., Sh., Wy., Elyot, Dougl. Bei Milton kommt es noch vor, stirbt dann auch in poetischer Sprache aus und ist in den Dialekten nicht vorhanden.

welkin, aus einem umgelauteten plur. *welcnu* zu ags. *wolcen* 'cloud', kommt im Mengl. und im 16. Jahrh. nur mehr in der Bedeutung 'Himmel' vor, in der es auch von Milton und

sogar von Dichtern des 19. Jahrhs. noch verwendet wird. Dialektisch in Sc., Cum., Lanc.

weele, ags. *wela* 'prosperity' findet sich bei Sh., Dougl., Elyot; Sp. schreibt *well,* es ist aber augenscheinlich dasselbe Wort gemeint. Die spätere Schreibung ist *weal.* Das Wort hat dann in neuerer Zeit zwei Hauptbedeutungen angenommen: 1. 'Wohlfahrt', besonders in Verbindung mit anderen Begriffen: *weal and woe, public w., general w , common w.* 2. 'Gemeinwesen, Staat, Republik', in letzterer ist es jedoch veraltet.

to wend, ags. *wendan,* ursprünglich 'wenden', dann 'fortschreiten, gehen'. Im 16. Jahrh. noch in diesen Bedeutungen zu finden, Sp., Sh., Dougl.; Raleigh von einem Schiff: *before the greater can wend* [turn] *once.* In der Schriftsprache stirbt aber dieser Gebrauch aus, bis auf die Redensart *to wend one's way* u. ä. Sonst wird *went* nur als præt. zu *go* verwendet. Dialektisch ist aber auch der inf. und das præs. 1. 'turn round', 2. 'go, walk' üblich in Sc., Nhb., Cum., Yks., Lan., Der., Lin., Ess.

to weete, ags. *witan* 'know' kommt bei Sp. und Sh. vor, stirbt dann außer in Redensarten: *well I weet,* ferner *to wit* 'das heißt', *to wit it, to do to wit, to let wit* fast aus.

whilke, ags. *hwilc.* Das Wort ist auch bei Ch. als nördliches Dialektwort gebraucht, C. T. A. 4078 *Whilk way is he geen?* da der Student aus Strother, *fer in the north* stammt. Bei Sp. und Sh. findet es sich nicht und ist überhaupt nicht in die Schriftsprache eingedrungen. Dialektisch noch heute Sc., Nhb., Dur., Cum., Wm., Yks.

whilom, ags. *hwīlum* 'at times', kommt vor bei Sp., How., Wy., Dougl. (quhilom); Milton gebraucht es in den Oden: *Apollo, with unweeting hand || Whilom did slay his dearly loved mate,* auch jetzt findet es sich noch manchmal in poetischer Sprache. Dialektisch ist es auch schon im Aussterben, die Bedeutung 'once' ist schon ganz verloren, 'whilst' und 'until' noch Sc., Nhp.

to wield, ags. *wealdan.* Sp. gebraucht es nicht, doch Sh. u. Wy.; auch späterhin findet es sich und ist auch jetzt noch literarisch und dialektisch (Sc., Dur., Yks., Der.) vorhanden.

wight, ags. *wiht.* Im 16. Jahrh. häufig Sh., Sp., Dougl., Gasc. noch heute literarisch und dialektisch (Sc., n. Cy., Yks., Cor.) gebraucht.

wimble < skand. (schwed. dial. *vimmla* 'to be giddy'). Im 16. Jahrh. nur bei Sp., Shep., Cal., March *He was so wimble and so wight* (wahrscheinlich der erste Beleg). Die Übersetzung *deliver* jetzt auch ausgestorben, belegt Ch. C. T. 84 und Gower, C. A. VII 1855; VIII 681. Dialektisch Yks., Lan., Nhp., Wor., Shr.

to wite, ags. *wītan* 'blame' kommt bei Sp. und How. vor, bei Dougl. nur als subst. Literarisch ausgestorben, findet es sich in zahlreichen Dialekten (Sc., Ir., Cy., Nhb., Dur., Cum., Wm., Yks., Lan., Glo.).

woode, ags. *wōd* bei Sp., Sh., How., Elyot gebraucht, dann literarisch veraltet; dialektisch noch häufig gebraucht (Sc., Ir., Nhb., Cum., Wm., Yks., Lan., Chs., Lin.).

to wonne, ags. *wunian* kommt bei Sh. und How. vor und auch später in poetischer Sprache, z. B. bei Milton und W. Scott, letzterer entlehnt es wohl aus dem Dialekt, wo es weitverbreitet ist (Sc., Nhb., Dur., Cum., Wm., Yks., Lan., Chs., Der.) und die Bedeutungen 'dwell' und 'haunt' hat.

wracke, ags. *wræc* 'exile, expulsion'. Im Norden war die Schreibung *wrak,* im Süden *wreck,* diese Form erhält sich in der literarischen Sprache besonders in der Zusammensetzung *ship-wreck.* Die Form *wra(c)k* findet sich bei Sp. und Sh. und erhält sich dialektisch im Norden, z. B. Sc. *to go to wrack* = 'to ruin'.

to wreake, ags. *wrecan.* Im 16. Jahrh. häufig: Sp., Sh., Gasc. (*to wreak this wrong*), Dougl. (*wraik*), Wy. In der Schriftsprache kommt das Wort nicht vor, in den Dialekten wird statt dessen *to wrack* gebraucht.

yore, ags. *geāra* adv., ursprünglich gen. pl. von *gēar* 'Jahr' bei Sh. (*of yore*), Wy. Erhalten hat sich das Wort besonders in der Redensart *in times of yore.*

to yeede, ags *geēode.* Im Me. nur als præt., im 16. Jahrh. als præs. und inf. von Sp. und Wy. (der dazu præt. *yeide* hat) verwendet; von Dougl. *ȝede* nur als præt. Die literarische Form hat sich jedoch nicht behauptet und findet sich auch nicht im Dialekt.

Brünn. Margarete Rösler.

SYNÄSTHESIEN IN DER ENGLISCHEN DICHTUNG DES 19. JAHRHUNDERTS.

Ein ästhetisch-psychologischer Versuch.

(Schluß.)

Zweiter Teil.

Spezialisierte Betrachtung der Synästhesien bei den englischen Dichtern.

Inhalt:

I. Kapitel.

Wordsworth.

schwache optische und akustische Eindrücke und ihre Synästhesien. — II. Seltenheit anderer Synästhesien 216. a) Osmatisch-akustische Synästhesien bedingt durch literarische Vorlagen. b) Sensorische Synästhesie als Ausdruck der eigenen Natur.

A. Zurückweisung der bisher bei Wordsworth erkannten Synästhesien.

Es wirkt befremdend, daß Wordsworth Synästhesien gebraucht. Man würde sie kaum bei ihm suchen. Trotzdem glaubt Oliver Elton[1]) zwei Beispiele bei ihm zu entdecken, die er als Synästhesien anspricht:

> The breeze I see is in the tree:
> It comes to cool my babe and me.
> (Her Eyes are wild 39—40.)

> In sleep I heard the northern gleams;
> The stars, they were among my dreams;
> In rustling conflict through the skies,
> I heard, I saw the flashes drive,
> And yet they are upon my eyes, ...
> (The Complaint of a Forsaken Indian Woman 3—7.)

Dazu schreibt Elton: "This confounding and interchange of the overwrought senses ('the breeze I see', 'I heard the Northern gleams') are brought home by such figures of speech, which Coleridge called 'once the offspring of passion, but now the adopted children of power'".[2])

---

[1]) A Survey of English Literature 1780—1830 [London 1912], vol. II p. 65.

[2]) Coleridges Ausspruch bezieht sich nicht, wie man wohl aus Eltons Zitat folgern könnte, auf die Synästhesien als solche, sondern ganz allgemein auf die Metaphern; vgl. Biographia Literaria II Cap. 5. Es wäre von dem größten Interesse gewesen, zu erkennen, ob denn einem zeitgenössischen Kritiker tatsächlich die Synästhesien als neues Stilmittel zu Bewußtsein gekommen sind. Die erste Beachtung derselben begegnete mir bei George Eliot:

> And does not a supreme poet blend light and sound into one, calling darknes mute, and light eloquent?
> (The Mill on the Floss [edit. Nelson), p. 496.)

In Deutschland dagegen weist schon die Ästhetik Jean Pauls auf Synästhesien hin, der sagt:

> Tieck läßt nicht nur die Farben klingen ... sondern auch die Töne glänzen. (Vorschule der Ästhetik »Über Katachresen« [Ausg. Hempel], S. 308.)

Ich möchte nun auf diese sogenannten Synästhesien, die Elton anführt, eingehen. Bei dem ersten Beispiel können wir unmöglich von einer Übertragung vom akustischen auf den optischen Sinn sprechen. Der optische Eindruck ist hier primär, direkt gefühlt, nicht durch Assoziation nur ideell hervorgerufen. Wordsworth sieht den Wind tatsächlich in seinen Wirkungen; vgl. dazu:

> . . . my favourite grove,
> Tossing in sunshine its dark boughs aloft,
> As if to make the strong wind visible . . .
> (Prelude VII 44—46.)

Der Wind kann ebensogut als optischer wie als akustischer oder sensorischer Eindruck gefaßt werden.

Noch bestimmter ist das zweite Beispiel als Synästhesie abzulehnen. Denn, um von Synästhesien sprechen zu können, müßten die Strahlen objektiv gesehen nur werden, ein Tönen dabei Supposition sein, so wie Poe die Dunkelheit der Nacht scheinbar hört, oder bei verschiedenen Dichtern der Aufgang der Sonne kraft der Intensität der Lichtwirkung illusiv auf die Gehörsnerven wirkt. Es handelt sich aber hier um eine direkte, physisch nachweisbare Tonerzeugung des Polarlichts. Vergleichen wir erst einmal die weitere Fassung:

> In sleep did I behold the skies,
> I saw the crackling flashes drive;

Wordsworth selbst erklärt dies Phänomen, indem er auf seinen Gewährsmann verweist:

> See that very interesting work, *Hearne's Journey from Hudson's Bay to the Northern Ocean.* — "When the Northern Lights, as the same writer informs us, vary their position in the air, they make a rustling and a crackling noise." This circumstance is alluded to in the first stanza of the following poem. W. W. 1798 (Poems of W. Wordsworth [edit. Knight], vol. I p. 276).

Lane Cooper[1]) gibt die Stelle an, auf die sich Wordsworth bezieht. Sie findet sich in der Londoner Ausgabe von 1795 p. 224. Lane Cooper zitiert noch ein späteres Werk zur

In der *Zeitung für Einsiedler* finden sich dann massenhaft Parodien auf die Synästhesien, vgl. besonders die geistreiche, feindurchgeführte Persiflage auf die *gefrorene Musik*, die Görres in den *Korrespondenznachrichten aus Bädern und Brunnenorten* gibt. (Ausg. Pfaff S. 90 ff.)

[1]) Mod. Language Notes XXI p. 44—46.

Beweisführung (Angot, Aurora Borealis, 1897, New York, p. 46, 47).

Another physical phenomenon about which there is considerable disagreement is the sound which, according to some observers, sometimes accompanies the Aurora borealis. It is a very general belief in certain countries — for instance, in the Orkneys, in Finmark, and among the Indians of the territories round Hudson Bay — that the aurora is accompanied by a particular sound, somewhat resembling the rustling of silk. The Lapps, who also believe in the existence of this sound, compare it to the "cracking" which may be heard in the joints of the reindeer when in movement. A great number of trustworthy observers maintain that they have distinctly heard this sound during very vivid auroras . . ."

Byron, Mazeppa St. XI, erwähnt dieselbe seltsame Erscheinung, vielleicht beeinflußt durch Wordsworth, wie Lane Cooper meint.

. We sped like meteors through the sky,
When with its crackling sound the night
Is chequer'd with the Northern light.

Das Nordlicht stand wohl damals im Mittelpunkt des Interesses; vgl. Byron, Don Juan XII 82.

. . . debates whose thunder roused (not rouses)
The world to gaze upon those Northern Lights[1]).

B. Voraussetzung der Wordsworthschen Synästhesien.

I. Vorbilder für seine Synästhesien.

Aber wenn auch Eltons Beispiele für Wordsworth nicht unter die Synästhesien gerechnet werden dürfen, so finden sich doch bei Wordsworth unzweifelhaft echte Synästhesien, freilich meist nur dann, wenn ihr Gebrauch durch anerkannte Vorbilder sanktioniert ist. Die Synästhesien widersprechen ja in ihrer Neuheit noch zu sehr der Sprache des Alltags, die Wordsworth bekanntlich selbst in seinen Dichtungen anstrebte. — Ist Wordsworths Gebrauch der Synästhesien nun lediglich auf literarische Tradition zurückzuführen — eine Tradition, die, sich nur auf vereinzelte Belegstellen stützend, vielleicht darum um so eindrucksvoller und auffallender war —, oder sind nicht doch in seiner Wesensart gewisse Vorbedingungen zu entdecken, die ihn gleichsam für diese neue Stilart prädestinieren?

---

[1]) Der Kommentator Murray weist hierfür: "Sir E. Parry's Voyage in Search of a North-West Passage", 1821, p. 257 als Quelle nach.

II. Sein spezifisches Sinnesleben.

a) Wordsworth kein Sensualist.

Wordsworth gilt bei uns nicht als Romantiker, und auch in England heißt er teilweise nach John Stuart Mill *a poet for unpoetical natures.* Wordsworth hat vorwiegend ein intellektuelles, nicht ein Gefühlsleben geführt. Er kannte nicht jenes Kultivieren der Sinne zum intensiven Genießen und Sichgenügenlassen an dem Vitalgefühl des einzelnen unmittelbaren Augenblicks, wie es Keats praktisch ausübt und später Pater in *Marius the Epicurean* zur Lebenstheorie erhebt. Wordsworth hat sich nur kurz in der Jugend den unmittelbaren Daseinsfreuden in der Natur hingegeben:

> For nature then
> (The coarser pleasures of my boyish days,
> And their glad animal movements all one by)
> To me was all in all . . .
> . . . .
> A feeling and a love,
> That had no need of a remoter charm,
> By thought supplied, now any interest
> Unborrowed from the eye.
> (Lines composed above Tintern Abbey 72—75, 80—83.)[1])

Bald aber wird dies Aufgehen in Natureindrücken, dies Träumen, Geblendetsein bewußt vermieden: ruhiges Aufnehmen, perspektivischer Abstand, geistige Durchdringung gefordert[2]).

> . . . with an eye made quiet by the power
> Of harmony, and the deep power of joy,
> We see into the life of things.
> (Lines Composed above Tintern Abbey 47—49.)

> . . . I deem that there are Powers
> Which of themselves our minds impress;
> That we can feed this mind of ours
> In a wise passiveness.
> (Expostulation and Reply 21—24.)

> . . . his spirit drank
> The spectacle: sensation, soul and form,
> All melted into him; they swallowed up
> His animal being; in them did he live,
> And by them did he live; they were his life.
> (Excursion I 206—10.)

---

[1]) Vgl. auch Prelude II 178 ff.

[2]) Vgl. Excursion I 134 ff.

b) Gedankenleben in der Erinnerung.

Nur die durch die Erinnerung von allen äußeren Schlacken befreite Naturerscheinung, der durch wiederholtes Erleben geistige Werte eingefühlt sind, so daß sie an Intensität nicht verloren, sondern gewonnen hat, ist von Bedeutung für den Dichter und die Dichtung. Darum wertet Wordsworth Naturbilder nicht nach ihrem Augenblickseindruck, sondern nach ihrer Vorstellungskraft und Assoziationskapazität.

> ... here I stand, not only with the sense
> Of present pleasure, but with pleasing thoughts
> That in this moment there is life and food
> For future years.
>
> (Lines Composed above Tintern Abbey 62—65.)

> To dream-light dear while yet unseen,
> Dear to the common sunshine,
> And dearer still, as now I feel,
> To memory's shadowy moonshine!
>
> (Yarrow Revisited 109—112.)

Shelley parodiert dies Aufstapeln von Eindrücken bei Wordsworth in *Peter Bell the Third* IV 293—297:

> He had a mind which was somehow
> At once circumference and centre
> Of all he might or feel or know;
> Nothing went ever out, although
> Something did ever enter.

Diesem Schatz von Erinnerungserlebnissen verdankt Wordsworth seine Lebensfreudigkeit, selbst in Einsamkeit und Leid, verdankt er Ablenkung und Anregung in seinem sonst nach Tagebüchern, Briefen und Gedichten fast unerträglich scheinenden, monotonen Alltagsleben.

> ... these beauteous forms,
> Through a long absence, have not been to me
> As is a landscape to a blind man's eye:
> But oft, in lonely rooms, and 'mid the din
> Of towns and cities, I have owed to them,
> In hours of weariness, sensations sweet,
> Felt in the blood, and felt along the heart;
> And passing even into my purer mind,
> With tranquil restoration.
>
> (Lines Composed above Tintern Abbey 22—30.)

> ... I know, where'er I go,
> Thy genuine image, Yarrow!

Will dwell with me — to heighten joy,
And cheer my mind in sorrow.
(Yarrow visited 85—88.)

Aubrey de Vere gibt uns einen interessanten Ausspruch Wordsworths wieder, der zeigt, wie Wordsworth dies Verarbeiten von Natureindrücken zur dichterischen Theorie erhebt. Er tadelt Scotts Arbeitsart:

> He took pains. he went out with his pencil and note-book, and jotted down whatever struck him most . . . He went home, and wove the whole together into a poetical description. But Nature does not permit an inventory to be made of her charms! He should have left his pencil and notebook at home; fixed his eye, as he walked, with a reverent attention on all that surrounded him, and taken all into a heart that could understand and enjoy. Then, after several days had passed by, he should have interrogated his memory as to the scene. He would have discovered that while much of what he had admired was preserved to him, much was also most wisely obliterated. That which remained — the picture surviving in his mind — would have presented the ideal and essential truth of the scene, and done so, in a large part, by discarding much which, though in itself stricking, was not characteristic. (Recollections of Aubrey de Vere, Grosart III p. 487.)

Nach seiner italienischen Reise, 1837, hatte Wordsworth einen ganzen Vorrat von Natureindrücken gesammelt. Und fast tragisch klingt sein:

> I have matter for volumes, had I but youth to work it up.
> (Recollections of a Tour in Italy by H. C. Robinson, Grosart III p. 433)

1. Erinnerung basiert auf optischen und akustischen Eindrücken.

Wordsworths Erinnerungsvermögen stützt sich hauptsächlich auf optische und akustische Eindrücke. Es sind Auge und Ohr, die beiden Sinne, auf die sein Sinnesleben eingestellt ist, und mit denen er peinlich genau jede Beobachtung registrierte. Es ist zu oft auf Wordsworths feines Sehvermögen, *an eye practised like a blind man's touch*[1]) hingewiesen worden, als daß ich hier darauf eingehen müßte. Wir kennen sein *inevitable ear*[2]), dem die leisesten Stimmen, *the quiet every-day sounds*[3]) in der Natur nicht entgehen, dem sie zu einer *music of tranquillity*[4])

---

[1]) When, to the attractions of the busy world 83.
[2]) When, to the attractions of the busy world 82.
[3]) Guide to the Lake District P. W. II p. 112.
[4]) Descript. Sketch 363.

werden. Er hört ein ständiges Tönen in der Natur, *a spiritual*[1]) oder *aëreal music of the hill*[2]), *the symphony austere of crags* [which] *repeat the raven's croak*[3]), oder *crags that into music touch the passing wind*[4]). Dabei ist Wordsworth fast unmusikalisch gewesen[5]), und Ernest Rhys erklärt *Wordsworth could hardly distinguish one tune from another*[6]). Das Vorstellen optischer Momente, das Nachklingenlassen akustischer Eindrücke vergegenwärtigt Wordsworth ganze historische Lebensabschnitte mit ihrem Bewußtseinsinhalt.

> . . . I saw
> Our dim ancestral Past in vision clear;
> Saw multitudes of men, and, here and there,
> A single Briton clothed in wolf-skin vest,
> With shield and stone-axe, stride across the world;
> The voice of spears was heard, the rattling spear . . .
> (Prelude XIII 319—324.)

Noch öfter werden persönliche Erinnerungen durch optisch-akustische Reize ausgelöst. Der ganze Schmerz über den Tod des Vaters, die bittere Enttäuschung statt erhoffter Feiertage wird verkörpert gleichmäßig in optisch-akustischen Impressionen:

> . . . when I called to mind
> That day so lately past, . . .
> . . . .
> . . . the wind and sleety rain,
> And all the business of the elements,
> The single sheep, and the one blasted tree,
> And the bleak music from that old stone wall,
> The noise of wood and water, and the mist
> That on the line of each of those two roads
> Advanced in such indisputable shapes;
> All these were kindred spectacles and sounds
> To which I oft repaired, . . .
> (Prelude XII 311—312, 317—325.)

Bald ist es nur ein optischer Eindruck, der ein Erinnerungsbild wachruft. Die strahlend-goldenen, tanzenden, lachenden

---

1) Ev. Walk 368.
2) Ev. Walk, erste Fassung 436.
3) Fidelity 28.
4) Prelude VIII 638.
5) Vgl. Samuel Rogers, Table Talk, p. 222.
6) Lyric Poetry (London and Toronto 1913), p. 293.

Narzissen *flash upon that inward eye Which is the bliss of solitude*[1]) oder:

> The visible scene
> Would enter unawares into his mind,
> With all its solemn imagery . . .
> (Prelude V 384—386 und There was a Boy 21—23.)

Bald ist es ein akustischer Reiz, der die Assoziation vermittelt:

> . . . I have heard the quire of Richmond hill
> Chanting, with indefatigable bill,
> Strains that recalled to mind a distant day;
> (June, 1820, 6—8.)
>
> List, Cuckoo — Cuckoo! . . .
> . . . .
> . . . by that Voice beguiled,
> Thou wilt salute old memories, as they throng
> Into thy heart; and fancies, running wild
> Through fresh green fields, and budding groves among,
> Will make thee happy, happy as a child;
> Of sunshine wilt thou think, and flowers, and song,
> And breathe as in a world where nothing can go wrong.
> . . . .
> Know . . .
> The mimic notes, striking upon his ear
> In sleep, and intermingling with his dream,
> Could from sad regions send him to a dear
> Delightful land of verdure, shower and gleam,
> To mock the wandering Voice beside some haunted stream.
> (The Cuckoo-Clock 12, 16—22, 27, 29—33.)

2. Relative Unbegabtheit des osmatischen, gustativen und sensorischen Sinnes.

Ich habe auch ein Beispiel gefunden, wo es ein osmatischer Eindruck ist, der den Dichter in einen ganzen Kreis früher erlebter Vorstellungen hineinzieht:

> The fragrance of the breathing flowers
> Revived a memory of those hours
> When here, in the remote alcove,
> (While from the pendent woodbine came
> Like odours, sweet as if the same)
> A fondly-anxious Mother strove
> To teach her salutary fears
> And mysteries above her years.
> (White Doe of Rylstone IV 88—95.)

[1]) I wandered lonely as a Cloud 21—22.

Doch gehört solche Belegstelle durchaus zu den Ausnahmen. Vielleicht ist aber dennoch das allgemeine Urteil, das sich auf Southey[1]) und nach Legouis[2]) auf die Aussage des Dichters selbst stützt, einzuschränken und Wordsworth ein relativ feiner osmatischer Sinn zuzuschreiben. Legouis streitet Wordsworth andere Sinneskräfte außer dem optischen und akustischen Sinn fast ganz ab:

> Et les autres sens? Il paraîtrait à lire son œuvre qu'il n'y en ait point. . . . Aussi, trop personnel et trop sincère pour reproduire autre chose que ses propres impressions, n'a-t-il presque rien mis dans ses vers qui ne lui soit venu de l'ouïe ou de la vue. Et sa poésie est véritablement . . . une des moins parfumées, une des moins savoureuses qui soient.
>
> (Legouis p 475.)

Der Mangel an Erwähnung von Blumendüften in seinen unzähligen Naturgedichten läßt nach Legouis auf unentwickelten osmatischen Sinn schließen.

Einen gustativen Sinn scheint Wordsworth kaum zu kennen. Dafür sprechen seine eigene schlicht-frugale Lebensweise und die Schilderungen einfachster ländlicher Mahlzeiten, die sich in seinen Gedichten finden. Welch Gegensatz bietet hier Keats zu Wordsworth!

Da Haydon Wordsworth auch den Formensinn, gleichbedeutend wohl mit sensorischem Sinne, abstreitet[3]), konzentriert sich Wordsworths Einfühlung in die Natur also fast ausschließlich auf den optischen und akustischen Sinn.

> The eye — it cannot choose but see,
> We cannot bid the ear be still;
> Our bodies feel, where'er they be,
> Against or with our will.
>
> (Expostulation and Reply 17—20.)

> . . . thoughts, link by link,
> Enter through ears and eye-sight.
>
> (How sweet it is 11—12.)

---

[1]) James Russell Lowell: Literary Essays IV p. 394: Southey tells us that he had no sense of smell.

[2]) La jeunesse de W. Wordsworth (Thèse Paris 1896), p. 475.

[3]) James Russell Lowell, Literary Essays IV p. 394.

c) Erziehung zur Aufmerksamkeit und zum Behalten von optischen und akustischen Eindrücken.

Wordsworth hat sich direkt zur Sensibilität in der Aufnahme von akustischen und optischen Eindrücken erzogen und das Behalten derselben systematisch geübt.

> . . . thy mind
> Shall be a mansion for all lovely forms,
> Thy memory be as a dwelling-place
> For all sweet sounds and harmonies;
>
> (Lines Composed above Tintern Abbey 139—142.)

Verstehen wir seine Lehrmethode: Durch ein Gegeneinanderabwägen von optischen und akustischen Reizen glaubt er, jedem der beiden Sinne die nötige Gerechtigkeit und Aufmerksamkeit schenken zu können und keine Einzelheit zu übersehen. Durch ein Vergleichenwollen optischer und akustischer Eindrücke erreicht er gewohnheitsmäßig jene Gefühlsassoziationen, die ihn durch Vereinheitlichung der Vorstellungen leichter die einzelnen Eindrücke festhalten und später reproduzieren lassen.

Dieses genaue Wahrnehmen und bewußte Festhalten jedes optischen und akustischen Eindrucks ist nicht identisch mit jener absoluten Hingabe an Sinneseindrücke zur Stimmungssuggestion, jenem zur Wirklichkeitsfreude gesteigerten Empfindungsleben, wie es die Romantik erstrebte, sondern die optischen und akustischen Impressionen werden bei Wordsworth zu Hilfsfaktoren, die das Gedankenleben vermitteln, das tiefer sieht als das bloße Außenleben der Sinne, zu Erinnerungsfäden, die jederzeit diese Ideenassoziationen wieder hervorzaubern können.

C. Art der Synästhesien.

I. Vorwiegen der optisch-akustischen Synästhesien.

Das Vergleichen, Kombinieren, Gegeneinanderausspielen von optischen und akustischen Momenten, sowohl beim unmittelbaren Erleben als auch beim geistigen Wiedervorstellen, führt naturgemäß zu Synästhesien. Die Vorbedingungen sind gegeben; trotzdem zögert Wordsworth vor der letzten Konsequenz der Anwendung und scheint sie nur dann zu wagen, wenn er unmittelbar durch Vorbilder dazu angeregt wird.

Beim Vergleichen von optischen und akustischen Momenten ist auffallend häufig ein und dieselbe Synästhesie bevorzugt: Die Metapher zwischen Nebelhüllen oder Regengüssen und Musik.

a) Optisch-akustische Synästhesievergleiche und ihre Vorbilder.

... the mists
Flying, and rainy vapours, call out shapes
And phantoms from the crags and solid earth
As fast as a musician scatters sounds
Out of an instrument; ...

(Excursion IV 521—525.)

In einer Prosastelle:

... the showers, darkening, or brightening, as they fly from hill to hill, are not less grateful to the eye than finely interwoven passages of gay and sad music are touching to the ear.

(Guide through the Lake District, P. W. II p. 43.)

Auch der akustisch-optische Vergleich zwischen Musik und Nebel- oder Rauchwolken findet sich:

Many are the notes
Which, in his tuneful course, the wind draws forth
From rocks, woods, caverns, heaths, and dashing shores;
And well those lofty brethren bear their part
In the wild concert — chiefly when the storm
Rides high; then all the upper air they fill
With roaring sound, that ceases not to flow,
Like smoke, along the level of the blast,
In mighty current; ...

. . . .

... Nor have nature's laws
Left them ungifted with a power to yield
Music of finer tone; a harmony,
So do I call it, though it be the hand
Of silence, though there be no voice; — the clouds,
The mist, the shadows, light of golden suns,
Motions of moonlight, all come thither — touch,
And have an answer ...

(Excursion II 696—704, 708—715.)

Oft have I caught, upon a fitful breeze,
Fragments of far-off melodies,
With ear not coveting the whole,
A part so charmed the pensive soul:
While a dark storm before my sight

Was yielding, on a mountain height
Loose vapours have I watched, that won
Prismatic colours from the sun;
Nor felt a wish that heaven would show
The image of its perfect bow.

(Written in a Blank Leaf of Macpherson's Ossian 1—10.)

Da diese auffallende Synästhesie fast der einzige direkte Vergleich zwischen optischem und akustischem Sinn ist, möchte ich hier eine Beeinflussung vermuten. Alice Dunbar[1]) weist für eine Stelle bei Wordsworth:

And the smoke and respiration,
Rising like an exhalation,
Blend with the mist —

(Waggoner Canto IV 688—690.)

Paradise Lost I 710—713 als Vorlage nach:

... out of the earth a fabric huge
Rose like an exhalation, with the sound
Of dulcet symphonies and voices sweet —
Built like a temple ...

A. Dunbar glaubt Wordsworths häufige Erwähnung von *exhalation* = *mist*, *vapour* ganz allgemein auf Milton zurückführen zu können und gibt als Beweis einen Brief von Dorothy Wordsworth an Mrs. Clarkson, 12. Nov. 1810:

He (Wordsworth) read "The Morning Hymn" (P. L. V 185 ff.) while a stream of white vapour, which coursed the valley of Brathay, ascended slowly and by degrees melted away. It seemed as if we never before felt deeply the power of the poet "ye mists and exhalations".

Zum Verständnis der allgemein angenommenen Ansicht, das Miltonsche Pandaemonium sei mit Musik entstanden, scheint mir Shelley, der unzweifelhaft auf Milton zurückgeht, ein Bindeglied zu geben.

Pleasure, that divinest birth,
From the soil of Heaven did rise,
Wrapped in sweet wild melodies —
Like an exhalation wreathing
To the sound of air low-breathing
Through Aeolian pines, ...

(The Birth of Pleasure 2—7.)

Der Gedanke eines Bauens mit Musik findet deutlich Aus-

[1]) Modern Language Notes XXIV p. 124.

druck bei Wordsworth in der Ode *Who rises on the banks of Seine?* Dunbar zitiert die Stelle:

> Whether, as bards have told in ancient song,
> Built up by soft, seducing harmonies;
> Or prest together by the appetite,
> And by the power, of wrong, ... (65—68.)

und in dem Gedicht *On the Power of Sound:*

> The Gift to King Amphion
> That walled a city with its melody
> Was for belief no dream. (129—31.)

Noch einmal nehme ich einen Hinweis auf Milton an in *The Cathedral at Cologne:*

> This vast design might tempt you to repeat
> Strains that call forth upon empyreal ground
> Immortal Fabrics, rising to the sound
> Of penetrating harps and voices sweet!
> (11—14.)

Anklänge an dies Bauen zur Musik oder mit Musik finden sich noch bei der Errichtung des Traumpalastes in Coleridges *Kubla-Khan,* bei der Schaffung der Hochzeitshalle in Keats' *Lamia,* in Brownings *Abt Vogler,* sie begegnen uns besonders häufig bei Tennyson, vor allem im *Amphion* (Poems II p. 73):

> 'Tis said he had a tuneful tongue,
> Such happy intonation,
> Wherever he sat down and sung
> He left a small plantation.

Die Amphion-Legende vom Bauen der Wälle von Theben zur Musik liegt vielleicht auch Miltons Pandaemoniumbau zugrunde.

Bei Wordsworth verwebt sich nun in den vorhergenannten Synästhesien seine beliebte Vorstellung *exhalation* untrennbar mit dem Begriff der Musik, und es scheint mir deshalb nicht unberechtigt, hier, wenn auch indirekte, Miltonsche Einflüsse anzunehmen.

b) Optisch-akustische Synästhesiekompositionen und ihre Vorbilder.

Wo zwei Eindrücke so gleichzeitig und gleichartig in Wordsworths Bewußtsein sind, wo die Parallelität zur Identität wird, da prägt Wordsworth eigenartige Synästhesiebildungen, die statt ein Nebeneinander ein Durcheinander ausdrücken.

> . . . how sensitive
> Is the light ash! that, pendent from the brow
> Of yon dim cave, in seeming silence makes
> A soft eye-music of slow-waving boughs,
> Powerful almost as vocal harmony . . .
> (Airey-Force Valley 11—15.)

Auch hier möchte ich wagen, ein Vorbild zu vermuten und diese Stelle als Reminiszenz an Southey aufzufassen. Für den Synästhesieausdruck *eye-music* gab ich schon eine Hypothese der Quelle.

> The murmuring wind, the moving leaves,
> Soothed him at length to sleep,
> With mingled lullabies of sight and sound.
> (Thalaba IV 10.)

In Dorothy Wordsworths Tagebuch begegnet uns eine ähnlich eigenartige Synästhesie. Ich zitiere hier diese Stelle, weil ich keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Wordsworth und seiner Schwester machen möchte. Dorothy hat Wordsworth feines Verständnis zur Natur vermittelt, sie ist auch nicht unbeteiligt an seiner Dichtung geblieben. So stammen z. B. die viel zitierten Zeilen über die Narzissen von ihr: *They flash upon that inward eye which is the bliss of solitude*[1]). Legouis p. 323 sagt:

»Le frère et la sœur s'identifièrent si bien, ils sympathisèrent si entièrement qu'à eux deux ils ne furent plus qu'un seul être.«

Bei der zweiten Reise von William und Dorothy Wordsworth in Deutschland, 1820, findet sich unter Köln folgende Eintragung:

Windows and balconies make a pretty show of flowers; and birds hang on the outside of houses in cages. These sound like cheerful images of active leisure;

(Journal of D.W. II p. 178.)

Ich sehe in dieser Synästhesie eine Reminiszenz des *quiet image of disquiet*, das sich bei Coleridge *Keepsake* 24 findet, wahrscheinlich aus dem Jahre 1800 stammend.

c) Optisch-akustische Umsetzungen.

1. Das Abstrahieren eines Sinnes nur Vorbedingung für Synästhesien.

Ein Abstrahieren eines der beiden Sinne zwecks besserer Einfühlung vermittels des andern scheint Wordsworth geradezu zu begrüßen und zu beabsichtigen.

[1]) I wandered lonely 21—22.

... in this season of stillness, the ear being unoccupied, or only gently excited, the sense of vision becomes more susceptible of its appropriate enjoyments. (Guide through the Lake District P.W. II p. 45.)

... nothing to break in upon the stillness and repose of the scene; ... the place was all eye, and completely satisfied the sense and the heart. (Dorothy's Journal I p. 250.)

To the eye all was motionless, a perfect stillness. The noise of waters did not appear to come this way or that, from any particular quarter: it was every-where, almost, one might say, as if "exhaled" through the whole surface of the green earth.
(Dorothy's Journal II p. 110.)

Ein Ton, der nicht lokalisierbar ist, hat eine eigene Anziehungskraft für Wordsworth und nach ihm für alle Romantiker.

... the gross and visible frame of things
Relinquishes its hold upon the sense,
Yea almost in the Mind herself, and seems
All unsubstantialized ...
(Excursion IX 63—66.)

»Das Romantische ist das Schöne ohne Begrenzung oder das schöne Unendliche«, sagt Jean Paul in seiner Ästhetik[1]). So wird unsere Aufmerksamkeit von Wordsworth immer wieder auf rauschendes Wasser gelenkt, das für uns unsichtbar bleibt.

We could hear the sound of the lesser falls, but we could not see them. (Dorothy's Journal I p. 69.)

The wild brooks prattling from invisible haunts.
(Prelude VIII 67.)

A stream is heard — I see it not, but know
By its soft music whence the waters flow.
(Calm is the fragrant air 25—26.)

Besonders gern betonen die Romantiker die Unsichtbarkeit des Vogels, dessen Gesang man hört.

The unseen birds singing in the mist,

die Dorothys Tagebuch am 1. März 1798 erwähnt, kehren immer wieder in Wordsworths Gedichten:

So sweetly 'mid the gloom the invisible bird
Sang to herself ...
(Prelude II 125—126.)

... and often, at the hour
When issue forth the first pale stars, is heard,

. . . .

[1]) Vol. I Cap. 22 (Ausg. Hempel) p. 88.

One voice — the solitary raven, flying
Athwart the concave of the dark blue dome,
Unseen, perchance above all power of sight —
An iron knell! (Excursion IV 1175—1176, 1178—1181.)

I heard a Stock-dove sing . . .
. . . .
His voice was buried among trees . . .
(O Nightingale 11, 13.)

O Cuckoo! shall I call thee Bird,
Or but a wandering Voice?
. . . .
. . . thou art to me
No bird, but an invisible thing,
A voice, a mystery.
(To the Cuckoo [1802] 3—4, 14—16.)

Those louder cries give notice that the Bird,
Although invisible as Echo's self,
Is wheeling hitherward.
(The Cuckoo at Laverna 5—7.)

Auch die menschliche Stimme soll echoartig, unendlich sein.

Her voice was like a hidden Bird that sang.
(On Nature's Invitation 21.)

I liked the greeting; 'twas a sound
Of something without place or bound.
(Stepping westward 13—14.)

Eine wirkliche Synästhesie, wie z. B. bei Tennyson: *The lark becomes a sightless sound*[1]) findet sich jedoch nicht bei Wordsworth. Er nennt die Lerche *Bright gem instinct with music, vocal spark*[2]).

2. Das Umschalten zwischen optischen und akustischen Eindrücken und seine Synästhesien.

Wordsworth streift das ureigentliche Gebiet der Synästhesien, wenn er einen Sinneseindruck durch das Medium eines anderen interpretiert. So vermag er durch Heraushören des charakteristischen Tonwertes einer Landschaft, *the key-note of a scene*[3]), gleichzeitig durch den

[1]) In Memoriam 115.

[2]) A Morning Exercise 29.

[3]) Cf. Heard, Wordsworth's Treatment of Sound in Wordsworthiana. A Selection of Papers read to the Wordsworth Society, ed. W. Knight, Lond. 1889.

Ton die Landschaft zu illustrieren und durch die Landschaft dem Ton Stimmungswerte zu verleihen.

... the iron tone of the raven's voice, which strikes upon the ear at all times as the more dolorous from its regularity, was in fine keeping with the wild scene before our eyes.

(Guide throug the Lake District, P.W. II p. 110.)

Their notes (of the birds) when listened to by the side of broad still waters, or when heard in unison with the murmuring of mountain-brooks, have the compass of their power enlarged accordingly. (a. a. O. P.W. II p. 86.)

There is also an imaginative influence in the voice of the cuckoo, when that voice has taken possession of a deep mountain valley, very different from any thing which can be excited by the same sound in a flat country.

(a. a. O. P.W. II p. 86.)

A single rock, which owing to its neighbourhood to the sea is — "The haunt of cormorants and seamews' clang", a music well suited to the stern and wild character of the several scenes.

(a. a. O. P.W. II p. 37.)

Ich habe hier kein Beispiel finden können, wo Wordsworth eine direkte Synästhesie gibt, so naheliegend diese auch wären.

Den optischen Eindruck der Natur konzentrierte Wordsworth also nicht absolut in den akustischen. Die Stimme des Raben z. B. vergegenwärtigte nicht direkt die wilde Natur, sondern stand stets nur in engster Beziehung zu ihr. Bei seinen Menschen verinnerlicht Wordsworth aber durchaus einen akustischen Eindruck in einen optischen und gibt damit Synästhesien.

Wordsworth sieht einen tiefen ethischen Wert in der Natur:

A resident ... must have experienced, while looking on the unruffled waters, that the imagination, by their aid, is carried into recesses of feeling otherwise impenetrable. (Guide through the Lake District, P.W. II p. 45.)

Deshalb vermögen optische Naturwerte, besonders aber akustische, einen solchen Einfluß auf Menschen auszuüben, daß sie die Gesichtszüge gleichsam modeln:

... she shall lean her ear
In many a secret place
Where rivulets dance their wayward round,
And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face.

(Three years she grew 26—30.)

So können Augen auch direkt »Musik« sprechen:

Mute strains from worlds beyond the skies,
Through the pure light of female eyes,
Their sanctity revealing!
(How Rich that Forehead's Calm Expanse 19—21.)

Wordsworth müßte hier fast als Anreger des Lieblingsgedankens der englischen Romantik gelten — der Verkörperung der Musik im Menschen —, aber Byron, der dieses Bild populär machte, weist als sein Vorbild die deutsche Romantik nach.

3. Negative oder schwache optische und akustische Eindrücke und ihre Synästhesien.

Auffallend ist bei Wordsworth die Vorliebe für negative optische und akustische Eindrücke. Das Sichbewußtseinwerden von fast absolutem Dunkel, fast absoluter Stille fördert die Konzentration, die Verinnerlichung seines Gedankenlebens. Es ist gegen Störungen hier überempfindlich.

... it is after sunset, at the coming on of twilight, that white objects are most to be complained of. The solemnity and quietness of Nature at that time are always marred, and often destroyed by them.
(Guide through the Lake District, P.W. II p. 74.)

... the eye and the ear were satisfied with perfect stillness.
(Dorothy's Journal II p. 247.)

... "we left Wordsworth", sagt Dorothy, "sitting on the stones, feasting with silence." (Dorothy's Journal I p. 111.)

Diese Stille durfte nur von

... that noieseless noise which lives in the summer air
(Dorothy's Journal I p. 4)

unterbrochen sein, wie es Vogelgesang und Insektensummen hervorbringen.

Im Tagebuch Dorothys und in Wordsworths *Guide* begegnen uns auch fast alle jene feinen Beobachtungen über die Stille, die die Dichter später so wirkungsvoll in ihren Dichtungen zu verwerten wußten. Die Stille wird verstärkt durch die fast absolute Regungslosigkeit in der ganzen Natur:

... not a breath of air, no restlessness of insects, and not a moving object perceptible — except the clouds gliding in the depths of the lake, or the traveller passing along, an inverted image, whose motion seems governed by the quiet of a time, to which its archetype, the living person, is, perhaps, insensible ... (P.W. II p. 45.)

Das Schweigen hebt sich angenehm ab von den Tönen:

> The restless motions and plaintive call of those little creatures seemed to impart a stillness to every other object . . .
> (Dorothy's Journal II p. 169.)

> Cattle bells continually tinkling — no silence, no stillness here, — yet the bustle and the various sounds leading to thoughts of quiet, rest, and silence. (Dorothy's Journal II p. 254.)

Die Harmonie der Ruhe wird besonders eindringlich gefühlt durch das Bewußtsein, daß andere sie mitgenießen.

> . . . the people enjoying their Sabbath leisure out of doors, seemed to make a quiet spot more quiet.
> (Dorothy's Journal II p. 257.)

Wordsworth kennt noch nicht die Synästhesien als Ausdrucksmittel der Stille wie die Dichter nach ihm, besonders Rossetti. Bei ihm wirkt die Stille noch nicht als optischer Effekt. Ihr Sichtbarwerden wird bei ihm nur angedeutet: *Visible quiet*[1]). Häufiger findet sich der Ausdruck *image of stillness* in Dorothys Tagebuch, auch *still an image of tranquillity* bei Wordsworth[2]).

Meistens finden sich aber nur sehr allgemein gehaltene optische Vergleiche für die Stille:

> It is a beauteous evening, calm and free,
> The holy time is quiet as a Nun
> Breathless with adoration.
> (It is a Beauteous Evening 1—3.)

> Calm is all nature as a resting wheel.
> (Written in very early Youth 1.)

Das Sanfte, Ruhige, Unaufdringliche liebt Wordsworth bei allen Sinneseindrücken. Hier findet dies auch seinen Widerhall in einer Synästhesie, wo dieser selbe Begriff fein nuanciert für drei Sinne als Ausdrucksgebung dient:

> She loves to gaze upon a crystal river —
> Diaphanous because it travels slowly;
> Soft is the music that would charm for ever;
> The flower of sweetest smell is shy and lowly.
> (Not Love, not War nor the Tumultuous Swell 11—14.)

---

[1]) Excursion VI 482.

[2]) Excursion I 946.

Durch das unverbundene Nebeneinanderstellen verschiedener Sinnesbegriffe werden wir uns einer wirklichen Synästhesie hier nicht bewußt.

Eine optisch-akustische Synästhesie bei Wordsworth möchte ich geradezu als Katachrese auffassen:

Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage! Thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep . . .
(Ode, Intimations of Immortality 110—112.)

Schon Coleridge[1]) weiß nicht, ob diese Stelle dem *daring spirit of metaphor which connects the epithets deaf and silent, with the apostrophized eye* zuzuschreiben sei, oder ob fehlerhafte Konstruktion vorliegt und wir *deaf* und *silent* auf *philosopher* beziehen müssen.

II. Seltenheit anderer Synästhesien.

Synästhesien in anderen Sinnesgebieten als im optisch-akustischen sind bei Wordsworth selten zu finden. Sie entsprechen nicht seiner Wesensart.

a) Osmatisch-akustische Synästhesien bedingt durch literarische Vorlagen.

Nur auf zwei Synästhesien im akustisch-osmatischen Sinnesgebiet möchte ich die Aufmerksamkeit lenken, die, da Wordsworth für osmatische Reize so wenig empfänglich schien, geradezu eine Erklärung durch literarische Vorbilder verlangen und damit den Beweis liefern, daß Wordsworths Gebrauch der Synästhesien keineswegs intuitiv-spontan ist. Die erstzitierte Synästhesie stellt anscheinend die erste belegte Synästhesie der Romantik dar.

. . . Is there who 'mid these awful wilds has . . .
. . . .
. . . heard, while other worlds their charms reveal,
Soft music o'er the aërial summit steal?
While o'er the desert, answering every close,
Rich steam of sweetest perfume comes and goes.
(Descriptive Sketches 340, 342—45.)

Where will they stop, those breathing Powers,
The Spirits of the new-born flowers?
They wander with the breeze, they wind

[1]) Biographia Literaria II Ch. XXII (London edit. 1817), p. 154.

Where'er the streams a passage find;
Up from their native ground they rise
In mute aërial harmonies.
(Devotional Incitements 1—5.)

Und in demselben Gedicht noch einmal:

. . . flower-breathed incense to the skies
Is wafted in mute harmonies. (59—60.)

Knight kommentiert diese letzte Synästhesie mit einer Parallelstelle bei Bacon, Essays No. 46: *Of Gardens*:

The Breath of Flowers is farre sweeter in the Aire, when it comes and goes, like the Warbling of Music.

Es ließe sich ebenfalls Beeinflussung durch Shakespeare annehmen: *Twelfth Night* I 1, 4—7:

That strain again! it had a dying fall.
O! it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour[1]).

b) Sensorische Synästhesie als Ausdruck der eigenen Natur.

Vielleicht darf man als letztes noch eine Art sensorische Synästhesie bei Wordsworth anerkennen. Die Natur wirkte in eigener Art auf Wordsworth. Wir haben gesehen, daß es kein objektives Aufnehmen, sondern ein Durchleben, Fühlen, Verarbeiten war, was Wordsworth bei Natureindrücken kannte. Die Natur übte eine seltsame »Fernwirkung auf den Tatsinn« aus[2]).

I had a consciousness of the depth of the seclusion, and that mountains were embracing us on all sides; "I saw not, but I felt that they were there." (Guide through the Lake District, P.W. II p. 109.)

This little Vale, a dwelling-place of Man,
Lay low beneath my feet; 'twas visible —
I saw not, but I felt that it was there.
(Excursion II 870—72.)

Diese seltsame Gegenwartshypnose von selbst unsichtbarer Natur scheint sich noch oft in der Romantik zu finden, vgl. auch

---

[1]) Diese Shakespearesche Synästhesie wurde so wenig verstanden, daß sie von Pope in *south* statt *sound* emendiert wurde.

[2]) Charlotte Menz, Die sinnlichen Elemente bei Poe (Diss. Marburg 1915), S. 89.

Byron *to me High mountains are a feeling*[1]), am auffallendsten aber bei Shelley, der sie besonders als von Menschen ausgehend empfindet.

II. Kapitel.

Coleridge.

Einleitung: Coleridges Sinnesleben: Besonderes Verständnis für Farben und Töne.

Wir finden kaum Synästhesien in Coleridges Dichtung. Da er sie weniger für die Anschauung schreibt, als vielmehr dieselbe vorzugsweise musikalisch komponiert, müssen wir, um uns überhaupt eine sichere Beurteilung seines Sinneslebens zu ermöglichen, sein Tagebuch *Anima Poetae*, *Table Talk* und Briefe betrachten. Diese Bekenntnisse, besonders die *Anima Poetae*, lassen Coleridge vielleicht als den feinsten Beobachter von Farb- und Toneffekten in der ganzen englischen Romantik erkennen und beweisen die reale Wirklichkeit so mancher scheinbar phantastischer Schilderungen seiner Dichtung.

Es ist äußerst typisch für die beiden Pioniere der Naturentdeckung, wie Coleridge das Neue in ungewöhnlichen Farben und Tönen erkennt, während es für Wordsworth im Alltäglichsten der optischen und akustischen Vorstellungswelt aufzufinden ist.

Ich gehe diesen wunderbaren impressionistischen Farben, die Coleridge besonders in den Lichtnuancierungen sieht, und den differenzierten Naturlauten und Graden der Stille, die Coleridges überfeines Ohr aus der Natur heraushört, nicht weiter nach, weil sie für Coleridges Synästhesien belanglos sind. Sie sind uns aber ein deutlicher Beweis, daß Coleridge die Hyperästhesie, diese *conditio sine qua non* der Synästhesien, mit den meisten Romantikern teilt, ja daß sie bei ihm noch durch Opiumrausch verstärkt wird; man denke nur an folgenden Bekenntnisschrei:

---

[1]) Childe Harold III 72³.

I hear in my brain, I hear (that is, I have an immediate and peculiar feeling instantly co-adunated with the sense of external sound) sensations of various degrees of pain even to a strange sort of uneasy pleasure ... I hear in my brain and still more in my stomack.

(Letter to his Wife, Malta, June 1804.)

A. Persönliches Erleben in seinen Prosasynästhesien.

Wir erwarten Synästhesien bei Coleridge. Scheint er doch fast klar auch schon die Vorbedingungen für Synästhesien zu formulieren:

How apposite to nature and the fact to talk of the *one moment* of Hume, of our whole being an aggregate of successive single sensations! Who ever felt a single sensation? Is not every one at the same moment conscious that there coexist a thousand others.

(Anima Poetae p. 102.)

Denkt Coleridge schon an die neue Stilkunst der Synästhesien oder nur an die allgemeine Dichterpraxis, als er in *Biographia Literaria* II Cap. IX schreibt:

"... the poet must ... understand and command what Bacon calls the *vestigia communia* of the senses, the latency of all in each, and more especially as by a magical *penna duplex*, the excitement of vision by sound and the exponents of sound?"

Coleridges persönliche Aufzeichnungen weisen nun verschiedene Synästhesien auf, die für uns erhöhtes Interesse als Zeugnisse seines individuellen Entdeckens und Erlebens gewinnen. Bei dem Mangel an persönlichen Dokumenten aus dem täglichen Leben für die Gefühlswelt der Synästhesien besitzen eigene Synästhesieanschauungen, wie die folgenden bei Coleridge, unschätzbaren Wert für den Begriff des gleichen Sinneszusammenschlusses bei späteren Dichtern:

The first sight of green fields with the numberless nodding gold cups, and the winding river with alders on its banks, affected me, coming out of a city confinement, with the sweetness and power of a sudden strain of music.

(Anima Poetae, Oct. 25th 1802.)

Eine einzige solche Synästhesie der Lebenserfahrung wiegt viele Dichtungssynästhesien auf.

Die nächste Synästhesie könnte von Shelley beeinflußt sein, doch ist sie wohl zu spezialisiert, um nur anempfunden zu sein; eine Sinnesvermischung zwischen Musik und Duft mußte dem feinnervigen Coleridge durchaus naheliegen.

As the flashing strains of the nightingale to the yearning murmurs of the dove, so the myrtle to the rose.
(Letter to Mrs. Gillman, May 3rd 1827.)

Coleridges Synästhesien scheinen kein besonderes Sinnesgebiet, auch nicht sein akustisches und optisches zu bevorzugen; manchmal erprobt sie sein philosophisch-geschulter, zergliedernder Geist als auch sprachliche Annäherung zu einer Fixierung und genauen Abwägung der jeweiligen Sinneserfahrung. Wir, die wir der literarischen Zeitentwicklung der Synästhesien vorauseilen und sie in ihrer Gesamtheit überblicken können, wissen sehr gut, daß nicht die allgemeinen dichterischen Synästhesiebilder, wohl aber die einfachen sprachlichen Synästhesiebildungen zu solcher Begriffsabgrenzung befähigt sind. Die nächsten Synästhesien, die ich zitiere, nähern sich auch mehr den sprachlichen Synästhesien.

The voice of the Greta and the cock-crowing.
The voice seems to grow like a flower on or about the water beyond the bridge. (Anima Poetae: In the Visions of the night, Nov. 2nd 1803, Wednesday morning, 20 min. p. 2 o'cl.)

A more richly solemn sound than this eleven o'clock at Antwerp I have never heard — dead enough to be opaque as central gold, yet clear enough to be the mountain air.
(Anima Poetae: The Night is at Hand, Aug. 1st 1828.)

Die folgende Synästhesie beruht auf einer allgemein zu beobachtenden physiologischen Erfahrung:

... a sudden flash of light dashed down, as it were, upon the path close before me, with such rapid and indiscribable affect that my life seemed snatched away from me — not by terror but by the whole attention being suddenly and unexpectedly seized hold of — if one could conceive a violent blow given by an unseen hand, yet without pain or local sense of injury, of the weight falling here or there, it might assist in conceiving the feeling.
(Anima Poetae p. 171.)

B. Die Seltenheit und das Uncharakteristische seiner Dichtungssynästhesien.

Coleridge vermeidet es scheinbar bewußt, im großen und ganzen Synästhesien in seine Dichtung aufzunehmen, obwohl ihn seine persönlichen Beobachtungen von der Berechtigung der Synästhesien überzeugen mußten. Die Synästhesien wären ganz

besonders geeignet gewesen, den Effekt des Übernatürlichen und Traumhaft-Wunderbaren in seiner Dichtung sowohl nach der Seite des Schreckens als des unwirklich Schönen wirkungsvoll zu steigern. Aber erst Poe versteht diese Gefühlswerte aus den Synästhesien herauszuholen. Coleridge erzielt seine Nervenreizmittel noch nicht durch ein Ineinander, sondern ein Nacheinander von optischen und akustischen Sinneseindrücken. Man vergleiche die unheimlichen Zauberfarben in *Ancient Mariner* und die onomatopoetische Tonmalerei in *Christabel.* Coleridge wagt es noch nicht recht, mit der Neuheit seiner Dichtungsart gleichzeitig das Experiment der Synästhesieeinführung zu verbinden. Erst Shelley gebührt das Verdienst, den Synästhesien für alle Zeiten eine hervorragende Stellung in der Stilistik der Dichtung gesichert zu haben.

In dem Gedicht *The Eolian Harp* finden wir eine Synästhesie, die uns in zwei Fassungen vorliegt und außerdem noch als selbständiges Fragment ausgeführt wurde.

Fairy-Land,
Where Melodies round honey-dropping flowers,
Footless and wild, like birds of Paradise,
Nor pause, nor perch, hovering on untam'd wing!
(The Eolian Harp 22—25.)

Faery land
Where on some magic Hybla Melodies
Round many a newborn honey-dropping Flower
Footless and wild, like Birds of Paradise,
Nor pause or perch, warbling on untir'd wing.

Light cargoes waft of modulated Sound
From viewless Hybla brought, when Melodies
Like Birds of Paradise on wings, that aye
Disport in wild variety of hues,
Murmur around the honey-dropping flower.
(Fragments from a Note-Book.)

Schien diese Synästhesie Coleridge doch zu kühn, so daß er sie 1803 strich und erst 1817 in *The Sibylline Leaves* wieder aufnahm?

A. Symons[1]) sieht in diesem Bild eine bewußte Vermischung von Ton und Farbengehalt bis zur Vertauschung von Farbe in Ton: "Coleridge is continually endeavouring,

[1]) The Romantic Movement in English Poetry (London 1909) p. 144.

as later poets have done on a more deliberate theory, to suffuse sound with colour or make colours literally a form of music."

Mir scheint, nach meiner Kenntnis der Stilformen der Synästhesien zu urteilen, dieser Vergleich bei Coleridge doch zu allgemeiner Art zu sein, um die Folgerung Symons' zu berechtigen; auch sind mir weitere Bilder zur Stützung seiner Theorie nicht bekannt.

Es findet sich wohl nur noch eine einzige Synästhesie in Coleridges Dichtung, für die dieser Ausspruch vielleicht Geltung hätte. Sie ist nachträglich erst in *The Eolian Harp* eingefügt worden[1]).

A light in sound, a soundlike power in light.
(Eolian Harp 28.)

Zu dem Gedicht *Kubla Khan* schreibt Swinburne sehr interessant: "In reading it we seem rapt into that paradise revealed to Swedenborg, where music and colour and perfume were one, where you could hear the hues and see the harmonies of heaven." (Essays and Studies p. 265.)

Sollte Symons durch Swinburne in seiner Entdeckung der Synästhesien bei Coleridge beeinflußt sein? Ist aber Swinburnes Ausspruch nicht vielleicht mehr eine allgemein gehaltene Begeisterungsformel, in der sich, wie wir sehen werden, bei ihm so gern die Begriffe Ton und Licht vermengten?

Die einzige Synästhesie in *Kubla Khan*, auf die sich Swinburne beziehen könnte, ist der Hinweis auf das Musikbauen, das bei Wordsworth schon betrachtet wurde.

With music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard should see them there.
(Kubla Khan 45—48.)

In all den nächsten Zitaten, die ich nun anführe, wird der akustisch-optische Vergleich kaum empfunden; weit ab, fast außerhalb der Schwelle des Bewußtseins, liegt der Vergleichspunkt, und es ist fraglich, ob wir hier überhaupt Synästhesien annehmen dürfen.

---

[1]) Vgl. Oxford Edition von Coleridges Poetical Works, 1912, p. 101.

> . . . like a stream
> Of music soft that not dispels the sleep,
> But casts in happier moulds the slumberer's dream,
> Gazed by an idle eye with silent might,
> The picture stole upon my inward sight.
> (The Garden of Boccaccio 20—24.)

> Yet, like some sweet beguiling melody,
> So sweet, we know not we are listening to it,
> Thou (Mont Blanc) the meanwhile, was blending with my Thought.
> (Hymn before Sunrise 17—19.)

Vielleicht kann das folgende Beispiel schon als eine Vorahnung der Musiksynästhesien im Menschen aufgefaßt werden:

> The Almighty, having first composed a Man,
> Set him to music, framing Woman for him.
> (To Matilda Betham from a Stranger 18—19.)

Coleridges Dichtung beansprucht also nicht für die Entwicklung der Synästhesien irgendeine Stellung. Zur psychologischen Würdigung der Synästhesien sind uns jedoch seine persönlichen Synästhesiebeobachtungen überaus wertvoll.

III. Kapitel.

Shelley.

Einleitung: Erster Vertreter der Synästhesien in der englischen Literatur 224.

A. Motivierung seiner Synästhesien 224. — I. Voraussetzung seiner Synästhesien 224. — II. Zweck seiner Synästhesien 225.

B. Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken 226. — Form der Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken 226. — a) Vergleich. b) Unkoordinierte Nebeneinanderstellung. c) Variationsartige Wiederkehr.

C. Synästhesien mit zwei Sinneskomponenten 230. — I. Wortpaare 230. — a) Musik und Licht. b) Ton und Duft. c) Licht und Duft. — II. Bilder als Kriterium für die bevorzugten Sinnesassoziationen 232. — a) Inhaltliche Analyse. 1. Vorherrschen des Vergleichs zwischen akustischem und osmatischem Sinnesgebiet. 2. Häufigkeit der Umsetzung in optische Werte. α) Für alle Sinneseindrücke. β) Für akustische Sinneseindrücke. β_1) Interrelation zwischen Ton und Licht. β_2) Musik gleich Stoff. β_3) Musik im Menschen. β_4) Stille als optischer Eindruck. γ) Für osmatische Sinneseindrücke. 3. Sensorische Synästhesien. b) Formale Analyse der zweigliedrigen Vergleiche. 1. Vergleich in einfacher Parallelstellung. 2. Identität. 3. Fernliegende Parallelität. — III. Einzelner Ausdruck 243.

D. Der Wert der Shelleyschen Synästhesien 243.

Einleitung: Erster Vertreter der Synästhesien in der englischen Literatur.

Shelley ist der erste Dichter in der englischen Literatur, der konsequent die Synästhesien gebraucht — er ist ihr Hauptvertreter im 19. Jahrhundert geblieben. Wohl begegnet man Synästhesien, selbst in großer Zahl, noch bei andern Dichtern. Aber Shelleys Stil kommt dem wahren Wesen der Synästhesien am nächsten.

Bei Swinburne, wo sich Synästhesien bis zum Überdruß finden, ist der Gebrauch rein äußerlich-rhetorisch, ein Spielen mit Begriffen aus den verschiedensten Sinnesgebieten, ein Sichberauschen an eigenen Worten und Vergleichen. Francis Thompson, der Mystiker, hat unendlich viel Synästhesien in seinen Dichtungen, weil er in allen Dingen Lebewesen sieht, die kraft ihres Menschentums mit eigenartigen Sinneseigenschaften begabt sind. Die Synästhesien sind ihm keine Metaphern mehr: eine singende Sonne ist für ihn Regel, die Lichtsymbolik der Töne verständlich, da sie ihm wirkliches Sein verkörpern.

A. Motivierung seiner Synästhesien.

I. Voraussetzung seiner Synästhesien.

Shelleys Synästhesien gehen aber aus von der Voraussetzung einer Einheit der Sinne. Schon Coleridge hatte ja 1804 in *Anima Poetae* p. 102 erkannt:

> How opposite to nature and the fact to talk of the *one moment* of Hume, of our whole being an aggregate of successive single sensations! Who ever felt a single sensation? Is not every one at the same moment conscious that there coexist a thousand others . . .

Die Trennung in fünf einzelne Sinne hält Shelley für forziertes Systematisieren, konventionell, wie jedes Trennen im sozialen, politischen, religiösen, Natur- und Gedankenleben. Shelleys Auge sieht das Prinzip der Einheit und Harmonie überall, hinter den veränderlichen Sinnendingen die festen Urbilder. Was er fühlt, und was er schildert in seinen Dichtungen, sind reinste Substrate, Abstraktionen, von denen alles Individuell-Menschliche, alles Differenziert-Äußerliche abgefallen ist: höchstes Sein ist nur Idee. Konzentriertes Fühlen, wie es durch größtmögliches Zusammenwirken der Sinneskräfte erreicht wird, soll ihm eine

Vorahnung jener Transzendenz vermitteln, *something evermore about to be*[1]), das die Romantiker und besonders Shelley hinter der Sinneswelt suchten.

Für Shelley war ein Universalismus der Sinne durchaus Natur. Er war ungemein sensibel für jeden Sinneseindruck.

Er erkennt dies selbst z. B. im Frühling:

> ... that delicious season ... when every sensation seems to make a double effect, and every moment of the day is divided, felt and counted.
>
> (Letter to Clara Mary Jane Clairmont, April 2nd 1821.)

Es ließe sich diese Allgegenwart der Sinneseindrücke bei ihm durch alle seine Gedichte hindurch nachweisen, am klarsten aber erkennen wir es in den Beschreibungen seines »Millenniums«, mit denen so viele seiner Gedichte hoffnungsvoll und doch so irrealisierbar ausklingen. Es gibt für Shelley keine Vollkommenheit ohne Freuden für jeden Sinn (gustativen Sinn ausgenommen): (Deam. of the World 215—238), (Rev. of Islam 4605—4620), (Prom. Unb. III 3, 10—22, V. 30—48), (Epipsychidion 430—456), (Euganean Hills 343—351), (Das Elysium der Witch of Atlas).

II. Zweck seiner Synästhesien.

Die Synästhesien ergeben sich nun aber bei Shelley nicht aus einer Freude an physischen Sinneseindrücken, aus einem bewußten oder gesteigerten Lebensgefühl heraus, sondern jener Sinnesuniversalismus dient einem ganz »Seelewerden«, jene Umsetzung von Sinneswerten versucht, den meist sich einfühlenden Sinn zu entdecken. Nur so glaubt Shelley zu einer tieferen Durchdringung der Außenwelt bis zu jener zweiten übersinnlichen Welt, jener wirklichen Einheit des Geistes und der Sinne, zu gelangen. Inwieweit diese Gesamtempfindung, die Shelley durch die Synästhesien erreichte, nun schon der Unendlichkeitswelt angehörte oder in sie nur einführte, läßt sich schwer erkennen. Dieses Suchen nach dem letzten Undefinierbaren durch die Synästhesien wird meist nur unbewußt geahnt — keineswegs immer gesagt; aber höchst gesteigertes durchgeistigtes Empfindungsleben, das drücken die Synästhesien stets bei Shelley aus.

Es ist eigenartig, daß also die Synästhesien sowohl bei Shelley wie bei Wordsworth nicht dem Sinnesleben, sondern

[1]) Wordsworth, Prelude VI 608.

Gedankenleben dienen, und zwar bei Shelley die Synthese, bei Wordsworth analytisch das Erinnerungsvermögen, von Sinneseindrücken zu vermitteln helfen.

B. Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken.

Immer wieder betont Shelley das Einssein von Sinnesreizen in der Idealwelt — jene Vorbedingung und Berechtigung für seine Synästhesien.

> And the wild odour of the forest flowers,
> The music of the living grass and air,
> The emerald light of leaf-entangled beams
> . . . .
> Seem kneaded into one aërial mass
> Which drowns the sense.
> (Prometheus Unbound IV 256—261.)

> And every motion, odour, beam, and tone,
> With that deep music is in unison:
> . . . they seem
> Like echoes of an antenatal dream.
> (Epipsychidion 453—56.)

> A tone
> Of some world far from ours,
> Where music and moonlight and feeling
> Are one. (To Jane, The Keen Stars were twinkling 21—24.)

> . . . all things seem only one
> In the universal sun.
> (To Jane, The Invitation 68—69.)

Form der Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken.

a) Vergleich.

Shelleys Bestreben beim Gebrauch der Synästhesien geht dahin, in einem Vergleich möglichst viele Sinneseindrücke zusammenzudrängen. Dazu genügt ihm natürlich nicht immer — wie den meisten Dichtern — die Parallelsetzung zweier Sinne, sondern er gibt auch Vergleiche, die mehrere Sinne umfassen oder zum mindesten mehrere Begriffe aus verschiedenen Sinnesgebieten zusammenstellen.

In *Alastor*:

that wondrous frame —
. . . .
A fragile lute . . .
A bright stream . . .
A dream . . . (Alastor 665—671.)

In *Epipsychidion* ist die Märchengestalt Emilys wie:

A well,
A star,
A smile,
A gentle tone,
A belovèd light,
Abstracta,
A Lute,
Abstracta zu Konkreten geworden.
(Epipsychidion 58—69.)

The unseen Power in *Hymn to Intellectual Beauty* ist gleich:

summer winds,
moonbeams,
hues and harmonies of evening,
clouds,
memory of music fled,
aught that for its grace may be
Dear. (4—12.)

And as the presence of that fairest planet,
Although unseen, is felt by one who hopes
That his day's path may end as he began it,
In that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
Or the soft note in which his dear lament
The Brescian shepherd breathes, or the caress
That turned his weary slumber to content;
So knew I in that light's severe excess
The presence of that Shape . . .
(The Triumph of Life 416—425.)

In der Variation des Mondeslieds an die Erde in *Prometheus Unbound* IV 485 findet sich folgender längerer Vergleich:

Drinking from thy sense and sight
Beauty, majesty, and might,
As a lover or a chameleon
Grows like what it looks upon,
As a violet's gentle eye
Gazes on the azure sky
Until its hue grows like what it beholds;

As a gray and empty mist
Lies like solid amethyst
Over the western mountain it enfolds,

. . . .

As a strain of sweetest sound
Wraps itself the wind around
Until the voiceless wind be music too!
As aught dark, vain, and dull.

. . . .

(Die ersten vier Zeilen nach Prometheus, die weiteren nach der Variation, 481—484.)

Auch für Nachtigallen- und Lerchenlied finden sich Massenvergleiche:

... as a vale is watered by a flood,
Or as the moonlight fills the open sky
... as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents ...

. . . .

The singing of that happy nightingale

. . . .

Was interfused upon the silentness;
(The Woodman and the Nightingale 6—9, 11, 14.)

... from thy presence showers a rain of melody.
Like a Poet hidden ...

. . . .

Like a high-born maiden

. . . .

Like a glow-worm golden
In a dell of dew,
Scattering unbeholden
Its aërial hue

. . . .

Like a rose embowered
In its own green leaves,
By warm winds deflowered,
Till the scent it gives
Makes faint with too much sweet those heavywingèd thieves:
Sound of vernal showers

. . . .

Rain-awakened flowers,
All that ever was
Joyous, and clear, and fresh, thy music doth surpass.
(To a Skylark 35—60 passim.)[1])

[1]) Vergleiche, die mehrere Begriffe aus einem Sinnesgebiet berücksichtigen, gehören nicht in den Bereich dieser Arbeit; sie sind bei Shelley sehr zahlreich.

b) Unkoordinierte Nebeneinanderstellung.

Ein Gesamteindruck von Empfindungen wird aber nicht nur erzielt durch Vergleiche, oft in Form von katalogartigen Aufzählungen, die charakteristisch für Shelley sind und von ihm selbst parodiert werden[1]), sondern auch durch begrifflich unkoordiniertes Nebeneinanderstellen mehrerer Sinnesimpressionen, das die Parallelität nur ahnen läßt.

The wandering airs they faint
On the dark, the silent stream —
The Champak odours fail
Like sweet thoughts in a dream;
The nightingale's complaint,
It dies upon her heart; —
As I must on thine,
(The Indian Serenade 9—15.)

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.

Rose leaves, when the rose is dead
Are heaped for the belovèd's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on
(To — 1—8.)

c) Variationsartige Wiederkehr.

Am schwersten herauszufühlen ist aber jene Gleichzeitigkeit von Sinnesmomenten, wo die Synästhesien sich, musikalischen Variationen vergleichbar, oft durch ein ganzes Gedicht ziehen, so daß abwechselnd verschiedene Gefühlssaiten angeschlagen scheinen. Ein gutes Beispiel dafür scheint mir der dreifache Vergleich mit angehäuften Begriffen, freilich nur selten aus verschiedenen Sinnesgebieten entlehnt, für Emily Viviani zu geben: Epipsychidion 25—30, 58—69, 115—121. Dieselben Bilder kehren wieder, sie werden aber immer von neuen Perspektiven gesehen und dargestellt. — Hübsch wird auch das vierfache Motiv, das zwei Sinnesgebieten entnommen ist und einen

[1]) Vgl. M. Suddard, The Images in Shelley's Hellas, in Studies and Essays (Cambridge 1912), p. 127.

Gedanken illustriert, zusammengefaßt und als Vergleich für einen Gefühlsinhalt gegeben.

> When the lamp is shattered
> The light in the dust lies dead —
> When the cloud is scattered
> The rainbow's glory is shed.
> When the lute is broken,
> Sweet tones are remembered not;
> When the lips have spoken,
> Loved accents are soon forgot.
> As music and splendour
> Survive not the lamp and the lute,
> The heart's echoes render
> No song when the spirit is mute: —
>
> (Lines, When the Lamp is shattered 1—12.)

Das dreifache Bild für die Gestalt des sterbenden Alastor 667—671:

> A fragile lute, on whose harmonious strings
> The breath of heaven did wander — a bright stream
> Once fed with many-voicèd waves — a dream
> Of youth, which night and time have quenched for ever,

wird durch ein vierfaches Epitheton aus drei Sinnesgebieten nochmals zurückgerufen und beleuchtet: *still, dark and dry and unremembered now* [1]).

C. Synästhesien mit zwei Sinneskomponenten.

I. Wortpaare.

a) Musik und Licht.

Neben diesen kollektiven Sinneseindrücken, die zu ganzen Bildern verarbeitet sind, kehren in fast allen Gedichten Shelleys feste, stehende sprachliche Verbindungen wieder, in denen meist zwei Sinnesreize zu einem Ausdruck verkettet scheinen und eine Gefühlseinheit darstellen.

> ... The Sea
> ... laughs
> In light and music;
>
> (Ode to Naples 106/108.)

---

[1]) Vgl. Stopford Brooke, Studies in Poetry: The Lyrics of Shelley, London 1907.

The clouds and waves . . .
. . . .
. . . laughed in light and music,
(Revolt of Islam I 474—76.)

Light and music are radiated,
(Hellas, Prologue 66.)

And light and sound ebbed from the earth,
Like the tide of the full and weary sea.
(Rosalind and Helen 970—71.)

Floating on waves of music and of light,
The chariot . . .
Descends . . . (Queen Mab 56—58.)

. . . waters like blithe light and music are,
(Epipsychidion 59.)

. . . the soft stream did glide and dance
With a motion of sweet sound and radiance.
(The Sensitive Plant 47—48.)

. . . through all . . .
Flow . . . music and light.
(Prometheus Unbound IV 239—40.)

b) Ton und Duft.

Neben der Gleichzeitigkeit von optischen und akustischen Eindrücken findet sich auch eine solche von akustischen und osmatischen Reaktionen:

Then gentle winds arose
With many a mingled close
Of wild Aeolian sound, and mountain-odours keen;
(Ode do Naples 23—25.)

And gentle odours led my steps astray,
Mixed with a sound of waters murmuring.
(The Question 3—4.)

Sounds and odours, sorrowful
Because they once were sweet, shall lull
Us to slumber, deep and dull.
(Invocation to Misery 28—30.)

c) Licht und Duft.

Auch Licht und Duft scheinen nur ein Begriff für Shelley:

. . . golden boats on a sunny sea,
Laden with light and odour,
(Sensitive Plant 83—84.)

... the light and smell divine
Of all flowers that breathe and shine ...
(The Euganean Hills 350—51.)

... an air-dissolvèd star
Mingling light and fragrance ...
(The Euganean Hills 289—90.)

... each one was interpenetrated
With the light and the odour its neighbour shed.
(The Sensitive Plant 65—66.)

II. Bilder als Kriterium für die bevorzugten Sinnesassoziationen.

a) Inhaltliche Analyse.

1. Vorherrschen des Vergleichs zwischen akustischem und osmatischem Sinnesgebiet.

Trotz jener anerkannten Virtuosität in Gefühlssymphonien, die ihren Ausdruck in den Synästhesien mit kollektiven Sinneseindrücken finden, ist man doch versucht, bei Shelley die besondere Vorliebe für einen oder den anderen Sinn herauszufühlen. Vielleicht geben uns die Synästhesien, die nur aus zwei Komponenten bestehen, dazu einen Fingerzeig. Bemerken wir schon in allen seinen Gedichten eine besondere Liebe für Blumenduft — wir vergleichen dabei unwillkürlich Wordsworths Gedichte, die so gar nicht dies Berauschungsmittel kannten —, so ist dies noch viel auffallender bei den Synästhesien. Kein Dichter hat eine solche Anzahl Synästhesien, die sich auf das osmatische Gebiet beziehen. Und hier ist interessant die Bevorzugung des Vergleichs zwischen osmatisch-akustischem oder akustisch-osmatischem Sinn. Jenen poesiereichen Gedanken einer Wechselbeziehung zwischen Duft und Ton begegnen wir vor und nach Shelley in der englischen Literatur, aber sie sind doch nur zufällig und niemals so konsequent wie bei Shelley:

Such sounds as breathed around like odorous winds
Of awakening spring arose,
(Daemon of the World 75—76.)

... Thine old wild songs which in the air
Like homeless odours floated,
(Revolt of Islam IX 3574—75.)

... as a tuberose
Peoples some Indian dell with scents
. . . .
The singing of that happy nightingale
Was interfused upon the silentness;
(The Woodman and the Nightingale 8—9, 11, 14.)

... and soon her strain
The nightingale began; ...
'Tis scattered in a thousand notes,
And now to the hushed ear it floats
Like field smells known in infancy,
(Rosalind and Helen 1104—05, 1108—10.)

And the hyacinth purple, and white, and blue,
Which flung from its bells a sweet peal anew
Of music so delicate, soft, and intense,
It was felt like an odour within the sense;
(The Sensitive Plant 25—28.)

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —

parallel zu:

Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.
(To — 1—4.)

The snowdrop, and then the violet,
Arose from the ground with warm rain wet,
And their breath was mixed with fresh odour, sent
From the turf, like the voice and the instrument.
(The Sensitive Plant 13—16.)

Shelley ist der einzige Dichter (von einer Stelle in Coleridges Briefen abgesehen), der Nuancen des Duftes kennt, die Blumen nicht allgemein nur nennt — ein Beweis, daß das Analogon Musik und Duft ihm Wirklichkeit ist.

Ich habe ein Beispiel gefunden, das zeigt, daß jener Vergleich zwischen Duft und Ton auch bis in Shelleys Briefe seinen Nachhall gefunden hat.

... radiant blue flowers ... which scatter through the air the divinest odour, which, ... produces sensations of voluptuous faintness, like the combinations of sweet music.

(Letter to Thomas Love Peacock, Rome, March 23rd 1819.)

Sehr charakteristisch wirkt hier der Vergleich mit Keats, der in einem Briefe an seine Schwester Fanny vom 13. April 1819 schreibt:

> I hope you have good store of double violets — I think they are the Princesses of flowers, and in a shower of rain, almost as fine as barley sugar drops are to a schoolboy's tongue.

Also Shelley vergleicht den osmatischen Sinn mit dem akustischen, Keats dagegen mit dem gustativen.

2. Häufigkeit der Umsetzung in optische Werte.

α) Optische Umsetzung für alle Sinneseindrücke.

Man möchte in Shelleys Synästhesien auch eine besondere Vorliebe für den optischen Sinn herauslesen. Dies scheint um so seltsamer, als alle Kritiker darin einstimmig sind, Shelley jede ruhige, optische Gestaltungsgabe abzustreiten. Seine Menschen sind körperlos-visionär, seine Landschaften unstete Traumbilder: er liebt weite Perspektiven, flüchtige blendende oder opalisierende Lichteffekte und Farbenmischungen, verschwimmend-zerflatternde Luftgestaltungen, irreale Spiegelbilder. Selbst bei den scheinbar klarumrissensten Zeichnungen fehlt Detail und Lokalkolorit, so daß es mir nicht möglich war, nach Tagebüchern oder Briefen bestimmte Prototypen wiederzuerkennen. Und doch scheint Shelley gerade für die abstraktesten Sinne eine eigenartige optische Gestaltungsgabe zu besitzen. So wirkt das folgende Bild fast plastisch:

> The quivering vapours of dim noontide,
> Which like a sea o'er the warm earth glide,
> In which every sound, and odour, and beam,
> Move, as reeds in a single stream;
> (The Sensitive Plant 90—93.)

Ebenso das Folgende:

> Golden boats on a sunny sea
> Laden with light and odour.
> (The Sensitive Plant 83—84.)

Oder vergleichen wir die Schatzkammer der *Witch of Atlas:*

> The deep recesses of her odorous dwelling
> Were stored with magic treasures — sounds of air,
> . . . .
> Folded in cells of crystal silence there;
> . . . .
> . . . .
> And there lay Visions swift, and sweet, and quaint,
> Each in its thin sheath, like a chrysalis,
> . . . .
> . . . .

And odours in a kind of aviary
Of ever-blooming Eden-trees she kept, ...
Clipped in a floating net, ...
(153—154, 156, 161—162, 169—171.)

Alle diese Sinnesgenüsse sind ebenso konkret gedacht wie *liquors clear and sweet* (177), die für den letzten Sinn — den gustativen — bestimmt sind.

β) **Optische Umsetzung für akustische Sinneseindrücke.**

Besonders für akustische Effekte sucht Shelley direkt eine Fassungsmöglichkeit. Darauf deuten seine Massenvergleiche für Lerchenlied und Nachtigallengesang, die hauptsächlich optische Begriffswerte enthalten. Konkret und doch so unendlich poesiebetont und unwirklich ist auch seine Verkörperung von *slumbering music in the mystic shell*[1]) oder seine Töne des Nachtigallenlieds in Form von Ringen[2]).

β₁) Interrelation zwischen Ton und Licht.

Sehr zahlreich sind Shelleys Vergleiche zwischen Ton und Licht und Licht und Ton. Ein Versuch des Spezialisierens von Licht- oder Toneffekten läßt sich erkennen und berücksichtigt die Ähnlichkeitsgrade zwischen ihnen, während Swinburne später in diesem Ton- und Lichtvergleich, seinem Lieblingsbild, bei scheinbarem Abschattieren und Abstimmen durchaus nur Synonyme empfindet und weder Stärke noch Höhe des Tones die Lichtwirkung beeinflussen.

Auch Shelley vergleicht meist allgemein Ton mit Licht:

And music from her respiration spread
Like light, (Epipsychidion 329—30.)

... notes of liquid gladness,
Filling the sky like light.
(Prince Athanase 201—02.)

... dreamlike music, which did swim
Like beams through floating clouds on waves below ...
(Revolt of Islam 2085—86.)

... sweet notes that move
The sphere whose light is melody
(Triumph of Life 478—79),

[1]) Prometheus Unbound III 3, 73.
[2]) Rosalind and Helen 1105—06.

oder Licht unterschiedslos mit Musik:

> . . . quick smiles whose light would come and go
> Like music . . .
>
> (Revolt of Islam 4777—78.)

> The light alone — like . . .
> — music by the nightwind sent
> Through strings of some still instrument, —
>
> (Hymn to Intellectual Beauty 32—34.)

Weiche leise Töne erinnern Shelley an Mondlicht:

> As the moon's soft splendour
> O'er the faint cold starlight of heaven
> Is thrown,
> So your voice most tender
> To the strings without soul has then given
> Its own.
>
> (To Jane, The Keen Stars were Twinkling 7—12.)

> All the earth and air
> With thy voice is loud,
> As when night is bare,
> From one lonely cloud
> The moon rains out her beams, and Heaven is overflowed.
>
> (To a Skylark 26—30.)

> One nightingale in an interfluous wood
> Satiate[s] the hungry dark with melody; —
> . . . .
> . . . as the moonlight fills the open sky.
>
> (The Woodman and the Nightingale 4—5, 7.)

Im folgenden Bild scheint Ton und Licht in eins überzugehen:

> O, gentle Moon, the voice of thy delight
> Falls on me like thy clear and tender light . . .
>
> (Prometheus Unbound IV 1, 495—96.)

Durchdringende, klare Töne vergleicht Shelley mit Sternenlicht:

> Clear, silver, icy, keen, awakening tones,
> Which pierce the sense, and live within the soul,
> As the sharp stars pierce winter's crystal air . . .
>
> (Prometheus Unbound IV 1, 190—92.)

> . . . I hear thy shrill delight,
> Keen as are the arrows
> Of that silver sphere
>
> (To a Shylark 20—22.)

Unser nächstes Beispiel gehört eigentlich nicht unter die Synästhesien, aber Sphärenmusik und Sphärenschein gelten bei

allen Dichtern als ein Begriff, so daß eine Trennung hier schwer ist.

> . . . a liquid murmur drops,
> Killing the sense with passion; sweet as stops
> Of planetary music heard in trance.
> (Epipsychidion 84—86.)

Tonwirkungen werden auch durch Blitzeslicht wiedergegeben:

> . . . words . . .
> Flash, lightening-like, with unaccustomed glow;
> (Epipsychidion 33—34.)

β2) Musik gleich Stoff.

Musik wird auch stofflich gesehen als Wasserwellen: (Prometheus Unb. II 5, 72—74), (Fragment to one Singing 1—6), (Prometheus Unb. IV 503—05), oder als Gewebe (Prometheus Unb. II 5, 61—63), Prometheus Unb. IV 81—82), (Alastor 154—157).

Diese Vergleiche gehören durchaus zum Allgemeingut der Dichtung. Origineller ist die Parallele zwischen Architektur und Musik:

> The long and lonely colonnades,
> . . . .
> Seem like a well-known tune,
> (Queen Mab II 168—70.)

Musik vermag eine Welt hervorzuzaubern:

> And our singing shall build
> In the void's loose field
> A world (Prometheus Unbound IV 153—55.)

Hier liegt wohl die alte mythologische Anschauung zugrunde, die wir bei Wordsworth schon beachtet haben.

Sehr hübsch ist auch das Bild zwischen Lied und Rose:

> This song shall be thy rose, its petals pale
> Are dead, . . .
> But soft and fragrant is the faded blossom,
> And it has no thorn left to wound thy bosom.
> (Epipsychidion 9—12.)

β3) Musik im Menschen.

Als Vorbereitung auf jene Ansicht der Verkörperung von Musik im Menschen, der wir so oft in der Romantik begegnen, erscheint mir auch Shelleys Ausdruck *melodious hue of beauty* zu sein:

Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, . . .

. . . .

'Tis the melodious hue of beauty . . .
(On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery 5—6, 14.)

Deutlicher wird dieser romantische Gedanke in folgendem Beispiel:

And we will talk, until thought's melody
Become to sweet for utterance, and it die
In words, to live again in looks, which dart
With thrilling tone into the voiceless heart,
Harmonizing silence without a sound.
(Epipsychidion 560—564.)

β_4) Stille als optischer Eindruck.

Die Romantik treibt einen förmlichen Kultus mit der Stille, und ungemein mannigfaltig sind die Interpretationsmöglichkeiten, die sie dafür findet.

So scheint Shelley die Stille zu sehen:

. . . Through the dell,
Silence and Twilight here, twin-sisters, —
. . . sail among the shades,
Like vaporous shapes half seen;
(Alastor 454—57.)

Silence and Twilight, unbeloved of men,
Creep hand in hand from yon obscurest glen.
(A Summer Evening Churchyard 5—6.)

Sehr verschiedenartig sind also die Beziehungen, die Shelley zwischen akustischen und optischen Momenten herstellt. Die meisten Romantiker empfinden hier ähnlich wie Shelley.

γ) **Optische Umsetzung für osmatische Sinneseindrücke.**

Nur Shelley eigentümlich sind aber die Düfte, die direkt gesehen werden, oder das fast unbewußte Überleiten von Duft in Glanz und Licht oder der Vergleich zwischen Duft und Licht:

. . . a tuberose
Peoples some Indian dell with scents which lie
Like clouds above the flower from which they rose. . . .
(The Woodman and the Nightingale 8—10.)

. . . the scent of lemon-flowers,
(which) floats like mist laden with unseen showers . . .
(Epipsychidion 447—48.)

. . . flowers of gentle breath;
Like incarnations of the stars, when splendour
Is changed to fragrance,
(Adonais 173—175.)

. . . You almost saw
The pulses
With which the purple velvet flower was fed
To overflow, and like a poet's heart
Changing bright fancy to sweet sentiment,
Changed half the light to fragrance.
(Fragments of an Unfinished Drama 172—77.)

. . . that star's smile, whose light is like the scent
Of a jonquil when evening breezes fan it,
(Triumph of Life 419—420.)

. . . an air-dissolvèd star
Mingling light and fragrance.
(The Euganean Hills 289—90.)

3. Sensorische Synästhesien.

Noch besondere Aufmerksamkeit verdient bei den Synästhesien der sensorische Sinn. Shelleys Sinne sind ja alle fast krankhaft überreizt; dies gilt aber besonders für den sensorischen Sinn, den wir natürlich als Gefühl im weitesten Sinn des Wortes auffassen müssen, wie es die Romantiker verstanden: *To me High mountains are a feeling*[1]) oder *La nature est un état d'âme*[2]). Shelley betont wie Wordsworth gern das Fühlen des Unsichtbaren:

. . . chains and massy walls
We feel, but cannot see.
(Queen Mab VI 195—96.)

I saw not, heard not, moved not, only felt
His presence.
(Prometheus Unbound II 1, 79—80.)

. . . I dare not look on thee;
I feel but see thee not.
(Prometheus Unbound II 5, 16—17.)

---

[1]) Byron, Childe Harold III 723.

[2]) Zitiert von Tancrèd de Visan, Lyrisme Contemporain, Paris 1911, als romantische Anschauung.

And all feel, yet see thee never,
(Prometheus Unbound II 5, 64.)

. . . a third
. . . unbodied now,
Between us floats, felt although unbeheld,
(Prometheus Unbound III 1, 43—45.)

. . . we hardly see, — we feel that it is there.
(To a Skylark 25.)

It is the shadow which doth float unseen,
But not unfelt, o'er blind mortality.
(Revolt of Islam VI 2659—60.)

Thou, whom, seen nowhere, I feel everywhere.
(The Zucca 22.)

An atom of the Eternal, whose own smile
Unfolds itself, and may be felt, not seen.
(Epipsychidion 479/80.)

. . . the presence of that fairest planet,
Although unseen, is felt . . .
(Triumph of Life 416—17.)

He is a presence to be felt and known
In darkness and in light,
(Adonais 373—74.)

Auch alles Hörbare kann gefühlt werden:

All touch, all eye, all ear,
The spirit felt the Fairy's burning speech.
O'er the thin texture of its frame,
The varying periods painted changing glows,
(Queen Mab. VI 1—4.)

Laone's voice was felt,
(Revolt of Islam V 2180.)

To feel the dreamlike music.
(Revolt of Islam V 2085.)

A voice came forth, which pierced like ice through every soul.
(Revolt of Islam X 4071.)

Ha! what an awful whisper rises up!
'Tis scarce like sound; it tingles through the frame
As lightening tingles, . . .
(Prometheus Unbound I 1, 132—34.)

. . . thy words
Are as the air: I feel them not.
(Prometheus Unbound II 1, 108—09.)

We feel what thou hast heard and seen.
(Prometheus Unbound III 4, 97.)

I felt, but heard not.
(Ode to Naples 9.)

A thrilling sound
. . . among the darkness stirs,
. . . .
Its awful hush is felt inaudibly.
(A Summer Evening Churchyard 20—21, 24.)

I felt, yet could escape, the magic tone.
(Adonais 320.)

Even the blind worms seem to feel the sound.
(Orpheus 120.)

. . . the Sensitive Plant
Felt the sound of the funeral chant,
(The Sensitive Plant III 5—6.)

Ein Versuch, auch einen osmatischen Eindruck mit dem Gefühl zu verbinden, läßt sich erkennen:

And in the soul a wild odour is felt,
(Epipsychidion 109.)

The odour from the flower is gone
Which like thy kisses breathed on me;
(On a Faded Violet 1—2.)

Für den gustativen Sinn lassen sich weder besonders zahlreiche noch charakteristische Synästhesien hervorheben; ich habe sie deshalb nur in meiner Synästhesieaufstellung genannt.

Die Übersicht der Synästhesien hat also ergeben, was wir vermutet hatten: einen fast vollkommenen Konsensus aller Impressionen, der teils angeboren, teils angestrebt ist.

b) Formale Analyse der zweigliedrigen Vergleiche.

1. Vergleich in einfacher Parallelstellung.

Rein formell lassen sich auch in Shelleys zweigliedrigen Synästhesien bestimmte Arten erkennen: Die allgemeinen Vergleiche bilden den Hauptteil seiner Synästhesien. Die Parallelität kann aber für Shelley nur angedeutet sein, so in folgender Nebeneinanderstellung:

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory —

Odours, when sweet violets sicken
Live within the sense they quicken
(To — 1—4.)

2. Identität.

Die Parallelität vermag aber auch zum absoluten Identifizieren zweier Sinnesimpressionen zu führen. Diese Art der Gleichung findet sich selten in seinen Synästhesien und niemals in seinem bevorzugten osmatisch-akustischen Gebiet, hingegen öfters zwischen optisch osmatischen Reaktionen: *splendour is changed to fragrance*[1]); *the purple velvet flower . . . Changed half the light to fragrance*[2]). Vergleichen wir dazu *Light is like the scent of a jonquil*[3]), und wir erkennen deutlich die beiden Arten der Synästhesien.

Das Vermengen von Gesichts- und Gehörsmomenten wird meist deutlich durch eine Vergleichspartikel gekennzeichnet. Synonyme empfindet Shelley besonders an einer Stelle in Licht und Ton:

Oh, gentle moon, the voice of thy delight
Falls on me like thy clear and tender light.
(Prom. Unb. IV p. 495—96.)

Weiterhin sagt er:

Oh, gentle moon, thy cristal accents pierce
The caverns of my pride's deep universe,
(499--500),

wo *cristal* und *pierce* sowohl für Licht als Ton steht.

3. Fernliegende Parallelität.

Ist die Parallelität sehr fernliegend, so gibt Shelley zwar noch einen Vergleich, aber er kann kaum mehr als solcher empfunden werden; so ist im folgenden der Vergleich zwischen *melodies* und *flowers* kaum zu erkennen:

. . . one, with soft enamoured breath,
Rekindled all the fading melodies,
With which, like flowers that mock the corse beneath,
He had adorned and hid the coming bulk of Death.
(Adonais 15—18.)

Die zweite Hälfte des Bildes kann durch Parallelstellen illustriert und erläutert werden:

---

[1]) Adonais 124—25.
[2]) Fragments of an Unfinished Drama 174, 177.
[3]) Triumph of Life 418—20.

Prometheus saw, and waked the legioned hopes
Which sleep within folded Elysian flowers,
Nepenthe, Moly, Amaranth, fadeless blooms,
That they might hide with thin and rainbow wings
The shape of death;
(Prometheus Unbound II 4, 59—63.)

. . . flowers . . .
. . . .
. . . illumine death
(Adonais 175.)

Derselbe Gedanke kehrt auch nochmals im *Adonais* wieder (436—37)

And flowering weeds, and fragrant copses dress
The bones of Desolation's nakedness.

Völlig unkoordinierte Begriffe, wo die Kontiguität direkt erschlossen werden muß, sind mir unter den zweigliedrigen Synästhesien nicht begegnet.

III. Einzelner Ausdruck.

Von den Synästhesien, die zu einem einzelnen Ausdruck kondensiert sind, sind mir nur *melodious hue of beauty*[1]) und *arrowy odour*[2]) durch ihre Anschaulichkeit aufgefallen.

D. Der Wert der Shelleyschen Synästhesien.

Fragen wir nun nach dem Wert der Shelleyschen Synästhesien, so müssen wir ohne weiteres zugeben, daß sie uns seine Dichtung noch phantasiereicher, märchenhafter, aber auch abstrakter und unverständlicher gestalten. Trotz des Versuches, die weniger sinnlichen Sinne — den akustischen und osmatischen — durch den anschaulicheren optischen Sinn zu ersetzen, bleibt uns diese Umsetzung irreal. Sein Streben, uns gerade das Ungreifbarste an Märchenerscheinungen in *Alastor*, *Epipsychidion*, das Undefinierbare wie Vogelsang durch die Zahl der Vergleiche aus verschiedenen Sinnesgebieten näher zu bringen, kann unserer Anschauung, die diesem kaleidoskopartigen Wechsel von Bildern nicht zu folgen vermag, keinen ruhigen festen Begriff schaffen. Es widerspricht dem Wesen

[1]) On the Medusa of Leonardo da Vinci 14.
[2]) Epipsychidion 451.

der Metapher durchaus und rückt Fernliegendes noch weiter ab. Downey[1]) hat experimentell-psychologisch erprobt, daß Shelleys Synästhesien sich nicht in Wirklichkeitswerte umsetzen lassen, sondern allein durch ihre Suggestivkraft wirken. So haben denn die Synästhesien durchaus nicht das erfüllt, was Shelley von ihnen erhoffte: uns starke Sinneseindrücke zu vermitteln und durch diese potenzierten und konzentrierten Lebensgefühle hindurch uns eine Ahnung eines Zusammenhaltes, Einsseins, Unendlichkeitswertes zu geben. Sie haben das Gegenteil erreicht und verstärken die Unruhe, die unerfüllbare Sehnsucht nach Harmonie, die durch Shelleys ganze Dichtung geht.

Wir lernen sehen, daß eine Überspannung des Gefühls nicht zu stärkster Intensität, zu konzentrierter Einheit führt, sondern ins Negative geradezu umschlägt. Zu starke Lichtwirkung, zu große Schönheit wird durch Blendung unsichtbar oder zum mindesten dem Auge unerträglich:

> ... robed in such exceeding glory,
> That I beheld her not.
> (Epipsychidion 199—200.)

> ... Beauty ...
> Scarce visible from extreme lovelines.
> (Epipsychidion 102, 104.)

> A mighty Phantasm, half concealed
> In darkness of his own exceeding light,
> (Cancelled Passage of Adonais 29—30.)

> ... I scarce endure
> The radiance of thy beauty.
> (Prometheus Unbound II 5, 17—18.)

> But on her forehead, and within her eye
> Lay beauty, which makes hearts that feed thereon
> Sick with excess of sweetness;
> (Revolt of Islam V 1920—22.)

> And narcissi ...
> Who gaze on their eyes in the stream's recess,
> Till they die of their own dear loveliness;
> (Sensitive Plant 18—20.)

> ... the dim brain whirls dizzy with delight,
> Picturing her form;
> (Witch of Atlas 85—86.)

---

[1]) Literary Synesthesia, Journal of Philosophy 9, p. 490 ff.

Auch Musik kann durch ein Übermaß von Gefühlswirkungen betäuben:

... all the place
Was filled with magic sounds woven into one
Oblivious melody, confusing sense ...
(Triumph of Life 339—41.)

... his voice fell
Like music which makes giddy the dim brain,
Faint with intoxication of keen joy.
(Prometheus Unbound II 1, 65—67.)

Sounds overflow the listener's brain.
So sweet, that joy is almost pain.
(Prometheus Unbound II 2, 39—40.)

I am dissolvèd in these consuming extasies.
(To Constantia Singing 31.)

Heard'st thou not ...
. . . .
That ...
. . . .
Music, when one beloved is singing,
Is death? (Rosalind and Helen 1123, 1125, 1128—1129.)

Starkes osmatisches Agens berauscht:

... the scent it gives
Makes faint with too much sweet those heavy-wingèd thieves.
(Skylark 54—55.)

... the scent of lemon-flowers,
. . . .
... falls upon the eyelids like faint sleep;
(Epipsychidion 447, 449.)

And from the moss violets and jonquils peep,
And dart their arrowy odour through the brain
Till you might faint with that delicious pain.
(Epipsychidion 450—52.)

... a little terrace from its bowers,
Of blooming myrtle and faint lemon-flowers,
Scatters its sense-dissolving fragrance.
(Rosalind and Helen 1249—1251.)

... a wild odour is felt,
Beyond the sense.
(Epipsychidion 118—19.)

Ebenso wie zu intensive Sinneswirkungen für den Menschen unmöglich sind, so ist auch ein Zuviel von kombinierten Sinneseindrücken unhaltbar:

... odour ...
... music ...
... light ...
Seem treaded into one aërial mass
Which drowns the sense.
(Prometheus Unbound 453—56.)

Stärkste Freude wird zu Schmerz:

... joy ...
... too intense, is turned to pain;
(With a Guitar, To Jane 7—8.)

Die von Shelley durch die Synästhesien erstrebten Gefühlskombinationen zur Steigerung der Sinneswirkungskraft erweisen sich also als Unmöglichkeit, weil die Menschen nur ein gewisses Maß von Sinnesreizen zu genießen, ja zu ertragen vermögen.

Eine Überempfindsamkeit im Durchleben von Sinneseindrücken, wie es Shelley kannte, wird zur Qual.

Eine Briefstelle Shelleys gibt schließlich auch dies Bekenntnis:

> ... the relapse which I now suffer into a state of ease from one of pain, is attended with such an excessive susceptibility of nature, that I suffer equally from pleasure and from pain. You will ask me naturally enough where I find any pleasure? The wind, the light, the aïr, the smell of a flower affects me with violent emotions.
> (Letter to Clara Mary Jane Clairmont, Jan. 16th 1821.)

IV. Kapitel.

Keats.

A. Keats' Sensualismus.

I. Sensualismus im Leben.

Keats' Dichtung müßte eine wahre Fundgrube für Synästhesien sein. Ist doch sein Leben aufgebaut auf dem Suchen nach *over pleasure*[1]), wie es ihm durch die Sinnesgenüsse vermittelt wird. Seine Sensibilität für physische Eindrücke ist ungeheuer groß. Er verstand jenes absolute Entspannen der Nerven: *leave my sense Unhaunted quite of all but — nothingness*[2]), jene passive Ruhe und rezeptive Hingabe: *let us open our leaves like a flower and be passive and receptive*[3]), die ihm nichts, auch nicht die leisesten Eindrücke der Umwelt entgehen ließ. Dieses *luxuriating in a solitude and silence*[4]), wie dies so oft aus seiner Dichtung spricht:

> This is your birth-day Tom, and I rejoice
> That thus it passes smoothly, quietly.
> Many such eves of gently whisp'ring noise
> May we together pass, and calmly try
> What are this world's true joys . . .
> (Sonnet, To my Brothers 9—13),

diese Freude an Schlafen und Träumen, die so viele Lobeshymnen bei ihm zeitigte: Sleep and Poetry, Ode on Indolence, Sonnet to Sleep, Endymion I 453 ff. u. a. berührt uns seltsam bei seiner Jugend, ist aber auf Keats schwachen Organismus zurückzuführen.

> This morning I am in a sort of temper, indolent and supremely careless — I long after a stanza or two of Thomson's Castle of Indolence — my passions are all asleep, from my having slumbered till nearly eleven, and weakened the animal fibre all over me, to a delightful sensation, about three degrees on this side of faintness.
> (Letter to George and Georgiana Keats, March 19th 1819.)

Sie ist aber auch in seiner ganzen Wesensart begründet.

Eben weil für Keats *life is but a day*[5]), galt es auszukosten, was das Leben bot, und weil ihm *Life is but a dream*[6]), zu erträumen, was er im Leben nicht fand. Die sozialen, politischen,

---

[1]) Sleep and Poetry 345.
[2]) Ode on Indolence II 9/10.
[3]) Letter to John Hamilton Reynolds, Febr. 19th 1818.
[4]) Letter to Fanny Brawne, Aug. 6th 1819.
[5]) Sleep and Poetry 85.
[6]) On Death 11.

religiösen und philosophischen Gedankenwelten, ein Berufsleben existierten kaum für ihn. Er lebte sein eigenes Leben, ein Leben in Schönheit und Glück, wie er glaubte: *Choose each pleasure that my fancy sees* [1]). Seine Schönheit ist nicht abstrakt und unbeständig, in weiten Fernen nur gesehen, wie die Shelleys, sie ist stets unmittelbar um ihn, sinnlich-fühlbar, greifbar-real. Es war ja stets etwas da, um sich daran zu freuen und zu genießen. Keats' Sinne waren alle zu einer merkwürdig intensiven Glückskapazität erzogen. Man nehme«, sagt Masson, »eine Physiologie und gehe die sogenannten Klassen von Sinnesempfindungen eine nach der andern durch ... und man wird finden, daß Keats mit ihnen allen in ungewöhnlichem Maße begabt war.« [2]) Bei den meisten Dichtern sehen wir die Vorherrschaft eines einzelnen Sinnes. Keats ist für alle Sinneseindrücke empfänglich: *His every sense had grown Ethereal for pleasure* [3]). Vielleicht wirken aber in ganz besonderem Maße gustative Reize auf ihn, die er gleichsam zu verfeinern und zu poetischem Wert zu erheben wußte. Keats' Sehnsucht im Leben war durchaus *Oh for a life of Sensations rather than of Thoughts* [4]). Der Lebenswunsch eines Menschen wird immer ein Schlüssel für seine Wesensart sein können.

II. Sensualismus im Gedankenleben.

Durch eine Hypnose von Sinnesreizen verstand Keats auch, wie M. Suddard [5]) ausführt, sich eine Märchenwelt zu schaffen. Kam dann wirklich Leid — und Keats' kurzes Leben hat für den objektiven Beschauer so viel mehr Leid denn Freude: Krankheit, Geldnot, Fehlschläge in der Familie, Unglück in der Liebe, Enttäuschung in seiner Dichterkarriere, — dann nahm er Zuflucht zu seinem Traumleben, das er so intensiv zu leben verstand, daß es ihm Wirklichkeit wurde.

> Now it appears to me that almost any Man may like the spider spin from his own inwards his own airy Citadel — the points of leaves and twigs on which the spider begins her work are few, and she fills the air

---

[1]) Sleep and Poetry 104.

[2]) Zitiert nach G. Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. IV. Der Naturalismus in England (Leipzig 1892), S. 225.

[3]) Endymion II 671/72.

[4]) Letter to B. Bailey, Nov. 22nd 1817.

[5]) a. a. O. Keats's "Prelude", p. 45—46.

with a beautiful circuiting. Man should be content with as few points to tip with the fine Web of his Soul, and weave a tapestry empyrean full of symbols for his spiritual eye, of softness for his spiritual touch, of space for his wandering, of distinctness for his luxury.

(Letter to John Hamilton Reynolds, Feb. 19th 1818.)

What a happy thing it would be if we could settle our thoughts and make our minds up on any matter in five minutes, and remain content, that is, build a sort of mental cottage of feelings, quiet and pleasant — to have a sort of philosophical back-garden, and cheerful holiday-keeping front one.

(Letter to James Rice, March 24th 1818.)

I feel more and more every day, as my imagination strengthens, that I do not live in this world alone but in a thousand worlds. No sooner am I alone than shapes of epic greatness are stationed around me, . . .

(Letter to George and Georgina Keats, Oct. 1818.)

III. Sensualismus in der Dichtung.

In diesem Leben in der Phantasie fand denn Keats auch für seine Dichtung jene *serener palaces, where I may all my many senses please*[1]). Keats hatte als Vorbilder für sein *store of luxuries*[2]) — in der Dichtung: Die griechischen Mythen, Spenser, Leigh Hunt — drei chronologisch denkbar fernstehende Dichtungsperioden, die durch das eine verbunden scheinen: ein spontanes Empfinden der sinnlichen Lebensschönheiten, das sie ungeschwächt anderen mitzuteilen verstanden. Da nun die Synästhesien, als neues Stilmittel der Romantik, die vom Dichter empfundenen Gefühlsqualitäten noch verstärkt durch Assoziation und Transposition dem Leser übermittelten — so erwarten wir die Synästhesien in Keats' Dichtung.

B. Eigenart seines Synästhesiegebrauchs.

I. Das Fehlen der Synästhesien in Bildern und seine Begründung.

a) Keats' gegenständliche Anschaulichkeit.

Doch finden sich kaum wirkliche Synästhesien bei Keats.

Die Synästhesien ergeben sich — wenn auch beschränkt — in Wordsworths Dichtung, weil Wordsworth in der Vergangenheit lebte und sich durch die Assoziation der Synästhesien nun in der Erinnerung, in abgeklärter Ruhe die

[1]) Lamia I 283/84.

[2]) Sleep and Poetry 346/47.

einzelnen einst gefühlten Sinneseindrücke wieder vergegenwärtigte und durch sie immer wieder den Impuls zu einem übersinnlichen Gedankenleben erhielt.

Die zahlreichen Synästhesien bei Shelley, der in der Zukunft lebte, suggerierten ein Allgefühl der Sinne, das ihn in die höchstmögliche Extase hinaufschraubte und ihm eine Welt der Transzendenz eröffnete.

Keats ist Gegenwartsmensch, und alles, was ihm die Gegenwart fühlbar und freudig machte, was ihn zum Träumen und Dichten anregte — die Sinneseindrücke —, das muß in seiner Dichtung wiederklingen, und noch ein Mehr: da seine Dichtung selten auf direkt Gesehenem oder Erlebtem beruht, sondern seine Phantasiewelt darstellt, soll das Einführen möglichst vieler genauer lebendiger Sinnesimpressionen diese anschaulich und wirklichkeitsgetreu gestalten. Keats sagt selbst:

> There is a great difference between us: he (Byron) describes what he sees — I describe what I imagine.
>
> (Letter to George Keats, Sept. 18th 1819.)

Über Keats' ganze Dichtungen ließe sich als Motto jenes tief durchdachte Zitat aus *A Grecian Urn* setzen:

> Heard melodies are sweet, but those unheard
> Are sweeter; (II 1—2.)

Jene Traumwelten aus Keats' Phantasie haben, dank Keats' wunderbarer Kunst, Vorstellungskraft, Wirklichkeitswert. Wir verstehen, warum Keats die längeren Synästhesien, die jeder Anschaulichkeit entgegenwirken und nur der Ausdruck für vage Stimmungen, kompliziertes Fühlen, unruhiges Sinnenleben sind, im allgemeinen vermied.

b) Keats' Intensität des Genießens der einzelnen Sinnesreize.

Bei Shelley ließen sich die verschiedenen Arten der Synästhesien gleichsam an Musterbeispielen statuieren, bei Keats gibt es nichts Derartiges. Trotzdem er viele mehrgliedrige, lange Vergleiche gibt, die an Shelley erinnern könnten, ja noch mehr als Shelley reinstes Abstraktes zu versinnbildlichen trachten (Sleep and Poetry 1—10, 90 ff., 235 ff., Endymion I 293 ff.), so daß man Keats sogar ein Denken in Bildern nachsagen kann — man vergleiche die eigenartigen Bilder *Sudden a*

thought came like a full-blown rose, Flushing his brow (Eve of St. Agnes Stanza XVI) oder:

> The calmest thoughts come round us; as of leaves
> Budding — fruit ripening in stillness — Autumn suns
> Smiling at eve upon the quiet sheaves —
> Sweet Sappho's cheek — a smiling infant's breath —
> The gradual sand that through an hour-glass runs —
> A woodland rivulet — a Poet's death.
>
> (Sonnet: After dark vapors have oppress'd our plains 9—14),

sind seine Metaphern durchaus einer anschaulichen, greifbaren Wirklichkeit entnommen. Das abwechselnde Ausspielen dabei von abstrakten und optischen Begriffswerten zeigt, wie sehr Keats rein Ideelles als konkrete Wirklichkeit empfindet. Es entspricht durchaus Keats' Eigenart, alles in Ruhe plastisch zu sehen, nicht wie Shelley in ständiger Bewegung ohne Begrenzung oder Gegenwartsnähe. Jeder einzelne Sinneseindruck wirkt eben für Keats stark genug und darf nicht Gefahr laufen, durch ein Vermischen mit mehreren weiteren Sinneseindrücken sich in ein allgemeines, verschwommenes Gefühl aufzulösen.

> . . . every sense
> Filling with spiritual sweets to plenitude,
> As bees gorge full their cells.
>
> (Endymion III 38—40.)

II. Synästhesien in einzelnen Ausdrücken.

a) Bevorzugte Form der Synästhesien: das *Epitheton* und *Synesthetic Fragments*[1]).

Nur wo Keats' scharfe Sinne umsonst in seinem großen Wortbereich nach Ausdruckgebung suchten, nimmt er Zuflucht zu den Synästhesien; aber beachten wir wohl: dann finden sich die Synästhesien selten in länger ausgeführtem Vergleich, sondern meist in einem kurzen prägnanten Ausdruck, am häufigsten und jedenfalls für Keats am charakteristischsten in einem metonymischen Epitheton. Es können auch mehrere Sinneseindrücke in *Synesthetic Fragments* aneinandergereiht erscheinen, ohne daß ein Vermischen oder Durchkreuzen verschiedener Sinneskomponenten empfunden wird.

---

[1]) J. E. Downey, Literary synesthesia a. a. O., p. 495.

... a rose in vermeil tint and shape,
In fragrance soft, and coolness to the eye.
(Hyperion I 209/10.)

... a myrtle ...
. . . .
Lifts its sweet head into the air, and feeds
A silent space with ever sprouting green.
(Sleep and Poetry 248, 250—51.)

b) Inhaltliche Analyse der Synästhesien.

1. Vorliebe für gustative Synästhesien.

Am häufigsten werden Sinneseindrücke in den gustativen Sinn umgesetzt. Dies ist durchaus ein natürliches Ergebnis. Gustative Reize spielen die größte Rolle in Keats' Leben. Sogar Stimmungsfazite werden durch Vergleich mit gustativen Ergebnissen gezogen. *The last two years taste like brass upon my Palate* (Letter to Fanny Brawne, Aug. 1820)[1]) — man vergleiche auch Keats' Briefe, die, impulsiv und wahrheitsgetreu geschrieben, einen wirklichen Einblick in den Charakter des Dichters gewähren[2]). Ich glaube keinen Dichter zu kennen, der in der Dichtung so oft an den gustativen Sinn appellierte, und die Synästhesien berücksichtigen naturgemäß die bevorzugten Sinne.

α) Optisch-gustative Synästhesien.

Wir finden hauptsächlich optische Eindrücke gleichsam gustativ ausgekostet.

... his eyes had drunk her beauty up,
Leaving no drop in the bewildering cup,
And still the cup was full,
(Lamia I 251—53.)

The same bright face I tasted in my sleep,
(Endymion I 895.)

... Ah! how long did I feed
On that crystalline life of Portraiture!
(Endymion I 896, cancelled passage.)

... but 'twas to live,
To take in draughts of life from the gold fount
Of kind and passionate looks;
(Endymion I 655—57.)

---

[1]) Siehe für denselben Geschmack Hyperion I 188, 189.

[2]) Siehe besonders: Letter to Fanny Keats, August 28th 1819 und Letter to Charles Wentworth Dilke, Sept. 22nd 1819.

... O turn thee to the very tale,
And taste the music of that vision pale.
(Isabella XLIX 7—8.)

... smiles, — dimples, tongues ...
Hang in thy vision like a tempting fruit,
(Endymion III 441—42.)

I sought for her smooth arms and lips, to slake
My greedy thirst with nectarous camel-draughts,
(Endymion III 478—79.)

... feed deep, deep upon her peerless eyes.
(Ode on Melancholy verse 2, 10.)

Originell ist die Charakterisierung von Personen durch Vergleiche mit verschiedenen gustativen Reaktionen.

(Rice, Reynolds, Richards)

... the first is claret, the second ginger-beer, the third crème de Byrapymdrag. (Letter to Georgiana Aug. Keats, Jan. 12th 1820.)

Auch die Natur scheint besonders auf Keats' gustativen Sinn zu wirken.

To taste the gentle moon.
(Endymion III 110.)

To taste the luxury of sunny beams Temper'd with coolness.
(I stood tip-toe upon a little hill 74—75.)

... tasted the fresh slumberous air;
(Endymion II 290.)

... they (parties) raven down scenery like children do sweetmeats. (Letter to Fanny Brawne, July 15th 1819?.)

β) Osmatisch-gustative Synästhesien.

Dann werden auch osmatische Reize mit gustativen verquickt, wie ja auch die Sprache des Alltags hierin die verschiedenen Kompetenzen verwechselt.

... he would taste the spicy wreaths Of incense,
(Hyperion I 186—87.)

A fresh — blown musk-rose —
. . . .
... I feasted on its fragrancy,
(To a Friend who sent me some Roses 6, 9.)

I hope you have good store of double violets — I think they are the Princesses of flowers, and in a shower of rain, almost as fine as barley sugar drops are to a schoolboy's tongue.
(Letter to Fanny Keats, April 13th 1819.)

Noch eine Synästhesie darf wohl als osmatisch-gustativ gerechnet werden:

> For as delicious wine doth, sparkling, dive
> In nectar'd clouds and curls through water fair,
> So from the arbour roof down swell'd an air
> Odorous and enlivening;
> (Endymion II 511—14.)

γ) Akustisch-gustative Synästhesie.

Eine seltsame Synästhesie, der wohl indirekt eine gustative Begriffsassoziation mit einem akustischen Moment zugrunde liegt, führe ich noch an:

> And on Her voice I hung like fruit among green leaves.
> (Endymion III p. 270—71.)

δ) Der Begriff *Honey*.

Einen merkwürdig häufigen Gebrauch findet der Begriff *honey* bei Keats. Meist für akustische Momente gebraucht:

words of honey (I stood tip-toe upon a little hill 209),
honey'd voice (Hadst thou liv'd in days of old 24),
honied lines (Sonnet written at the End of "The Floure and the Lefe" 2),
honied tongue (Endymion II 820),
honey-whispers (Endymion I 955),
honey words (Endymion III 426),
the words she spake Came, as through bubbling honey (Lamia I 64, 65),

findet es sich aber auch im sensorischen Sinn:

honey-feel of bliss (Endymion I 903)

und ganz allgemein für abstrakte Begriffe:

honey'd middle of the night (Eve of St. Agnes VI 4),
honied indolence (Ode on Indolence 4, 7).

ε) Verschmelzung von Sinneseindrücken im gustativen Reiz.

Gustative Eindrücke scheinen für Keats den Inbegriff von allem Schönen zu geben.

> O, for a draught of vintage! ...
> . . . .
> Tasting of Flora and the country green,
> Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
> (Ode to a Nightingale 2. 1, 3—4.)

2. Vorliebe für sensorische Synästhesien.

Sehr stark wirkt bei Keats auch der sensorische Sinn; dies steht durchaus im Einklang mit seiner Eigenart, die Dinge stofflich zu sehen. Sensorische Reaktionen werden in seinen Gedichten immer wieder erwähnt: *cooling*, *fresh*, *cold*, *moist*, *smooth*, *gentle*, *soft* gehören zu seinen Lieblingsepitheta, die er unterschiedslos für alles anwendet, *pillowy silkiness* [1]) scheint zwei sensorische Begriffe aneinander zu reihen. Keats liebt es auch, ein und dasselbe sensorische Gefühl wiederholt zu beachten:

> Fair dewy roses brush against our faces,
> (I stood tip-toe upon a little hill 133.)

> ... in my face, the freshest breeze I caught.
> (To George Keats 122.)

> ... he feels the dewy drops
> Come cool and suddenly against his face,
> (Sonnet, Floure and the Lefe 5—6.)

> There came upon my face in plenteous showers
> Dew-drops, and dewy buds, and leaves, and flowers,
> . . . .
> Aye, such a breathless honey-feel of bliss.
> (Endymion I 899—900, 903.)

Keats erklärt selbst, daß er in seinen Dichtungen einen sensorischen Affekt geben will:

> I think it (The Eve of St. Mark) will give you the sensation of walking about an old country town in a coolish evening.
> (Letter to George Keats, Sept. 20th 1819.)

Touch has a memory sagt Keats [2]), und man versteht, daß im sensorischen Sinnesbereich sich für ihn Synästhesien ergeben müssen.

α) Osmatisch-sensorische Synästhesien.

Keats steht fast allein in seiner Eigenart, sensorische und osmatische Begriffe zu verbinden:

> I pillow my head on the sweets of the rose,
> (On receiving a curious Shell 38.)

> Be incense-pillow'd every summer night.
> (Endymion II 999.)

> The touch Of scent not far from roses.
> (Reconstruction of Hyperion I 23—24.)

---

[1]) I stood tip toe upon a little hill 188.

[2]) Lines to Fanny 4.

β) Optisch-sensorische Synästhesie.

Weniger eigenartig erscheint eine Synästhesie zwischen sensorischem und optischem Sinnesgebiet:

> . . . who . . .
> Look full upon it feel anon the blue
> Of his fair eyes run liquid through their souls.
> (Endymion II 542—44.)

γ) Akustisch-sensorische Synästhesien.

Poetischen Wert haben wohl hauptsächlich die Synästhesien, die akustische und sensorische Sinneskomponenten verbinden: *Silken phrases* [1]), *smoothest silence* [2]); besonders aber *velvet summer song* [3]) scheinen mir glücklich gewählte Ausdrücke voller Suggestionskraft. Auch für folgenden Gedanken *music's kiss* ist mir kein Vorläufer vor Keats begegnet:

> . . . hist, when the airy stress
> Of music's kiss impregnates the free winds,
> And with a sympathetic touch unbinds
> Aeolian magic from their lucid wombs.
> (Endymion I 783—86.) [4])

Musik wird überhaupt gern plastisch gesehen und gefühlt von Keats. Musik ist formal die Stütze eines Märchenpalastes:

> A haunting music, sole perhaps and lone
> Supportress of the faery-roof, made moan
> Throughout. (Lamia II 122—24.)

Musik bildet Blumen: die Töne sind fallende, leichte, unsichtbare, weiche Blütenblätter:

> Delicious symphonies, like airy flowers,
> Budded, and swell'd, and, full-blown, shed full showers
> Of light, soft, unseen leaves of sounds divine.
> (Endymion III 798—800.)

Töne verkörpern Lebewesen, einmal Schmetterlinge:

> Delicious sounds! those little brighteyed things
> That float about the air on azure wings,
> (Calidore 73—74),

ein andermal Vögel:

> . . . lovely airs
> Are fluttering round the room like doves in pairs;
> (Sleep and Poetry 327—28),

---

[1]) Letter to Fanny Brawne, Aug. 16th 1819.

[2]) Hyperion I 206.

[3]) Endymion IV 297.

[4]) Vgl. Shelley, Revolt of Islam 4596 ff.

Spenserian vowels that elope with ease,
And float along like birds o'er summer seas;
(To Charles Cowden Clarke 56—57),

And then another, then another strain,
Each like a dove, leaving its olive perch,
With music wing'd instead of silent plumes,
To hover round my head, and make me sick
Of joy and grief at once.
(Hyperion II 285—89),

oft sogar menschliche Gestalten:

Music breathe(s)
Voluptuous visions into the warm air;
(Ode to Fanny verse 4, 1—2.)

... nor could my eyes
And ears act with that unison of sense
Which marries sweet sound with the grace of form,
And dolorous accent from a tragic harp
With large-limb'd visions.
(Hyperion, Reconstruction I 417—21.)

Achten wir auch auf das Personifizieren der Stille, wo das Sensorische besonders unterstrichen scheint:

Obstinate silence came heavily again,
Feeling about for its old couch of space
And airy cradle,
(Endymion II 335—37.)

3. Die optischen Synästhesien.

α) Bevorzugung der Farbe.

Diese Gestaltungsgabe für die Musik hat uns zugleich in das optische Sinnesbereich geführt, wo im allgemeinen sonst keine beachtenswerten Synästhesien sind, da Keats die Synästhesien für die gegenständliche Anschaulichkeit als hindernd empfindet. Keats als großer Farbenfreund verwendet mit Vorliebe auch Farbenbegriffe für akustische Momente, vor allem Gold und Silber für Töne. Es findet sich auch *pale laugh*[1]) *pale word*[2], *pale and silver silence*[3]), *rosy eloquence*[4]). Jene Ausdrücke sind kaum als Synästhesien zu werten, sondern berühren sich mit Keats' Realisierungsgabe abstrakter

[1]) Endymion III 569.
[2]) Endymion IV 803.
[3]) Hyperion II 356.
[4]) Lamia I 82.

Vorstellungen, denen auch besonders häufig Farbeneffekte beigelegt werden: *ruddy strife*[1]), *rosy deed*[2]), *scarlet pain*[3]), *silver slumber*[4]), *azure-lidded sleep*[5]), *purple riot*[6]), *silvery enchantment*[7]).

β) **Dazzled für Lippen gebraucht.**

Ein eigenartiger Gebrauch des Wortes *dazzled* für Lippen statt Augen verdient vielleicht noch Beachtung. Es handelt sich hier um eine Verwechslung der Sinnesagentien, wie wir dies noch öfter unter den Synästhesien antreffen. Das auffallendste Beispiel dafür liefert Wordsworth, der bewußt oder unbewußt Auge und Ohr gleichsam vertauscht:

> ... Thou Eye among the blind
> That, deaf and silent, reads the eternal deep.
> (Ode, Intimations of Immortality 111—12),

Tennysons

> listening eyes
> (Gareth and Lynette p. 38),

unterscheiden sich wohl kaum mehr vom allgemeinen Sprachgebrauch. Ebensowenig fremdartig berührt uns Keats' Ausdruck:

> There was a listening fear in her regard,
> (Hyperion, Reconstruction I 339.)

Die seltsame Zusammenstellung von *dazzled* mit *lips*

> ... lost in pleasure at her feet he sinks,
> Touching with dazzled lips her starlight hand.
> (Endymion IV 418—19),

erklärt sich aus der großen Vorliebe, die Keats für diesen Begriff hatte. Es findet sich *dazzled, dazzling, dazed:*

dazzled eyes (Endymion II 726), in der späteren Fassung *dazed eyes;*
dazzled soul (Endymion I 594),
dazzled senses (Woman! when I behold thee flippant, vain 17),

---

1) Lamia I 40.
2) Lamia II 209.
3) Lamia I 154.
4) Lines: Unfeelt, unheard, unseen 1, 3.
5) Eve of St. Agnes XXX 1.
6) Eve of St. Agnes XVI 3.
7) Endymion I 461.

. . . it was quite *daz'd* By a bright something (Endymion I 601—2),
our *dazed* eyes (Endymion II 726),
dazzled to trace it in the sunny skies (Endymion II 68),
dazzled thousands veil their eyes (Endymion III 858),
how tremulous-*dazzingly* the wheels sweep Around their axle (Endymion II 189—90),
dazzling cool (Endymion II 609),
dazzling spokes (Lamia II 64),
dazzling frame (Lamia II 89),
dazzling river (Isabella XIV 7),
dazzling globe (Hyperion I 288),
dazzling bowers (Song of 4 Faeries 6),
dazzling hue (Lamia I 47).

4. Akustisch-osmatische Synästhesie.

Von Keats' Genußfähigkeit für osmatische Reize geben seine Dichtungen vielfach Zeugnis; die Zusammenstellung mit seinen beliebten sensorischen Reaktionen war uns schon ein weiterer Beweis dafür, der durch folgende akustisch-osmatische Synästhesie noch verstärkt wird:

> As the moist scent of flowers, and grass, and leaves
> Fills forest-dells with a pervading air,
> Known to the woodland nostril, so the words
> Of Saturn fill'd the mossy glooms around,
> . . . .
> With sad, low tones
> (Hyperion, Reconstruction I 380—83, 386.)

C. Schlußfolgerung.

Unsere Zusammenstellung der Synästhesien zeigte also, daß Keats hauptsächlich den gustativen und taktilen Sinn berücksichtigt. Dies Ergebnis deckt sich mit dem Resultat von Rannies[1]) Untersuchung über Keats' Epitheton: Er erkennt darin hauptsächlich Entlehnungen aus dem gustativen und sensorischen Sinnesgebiet für Keats' Epitheton. Ist sich Keats des Phänomens der Synästhesien irgendwie bewußt geworden? Fast scheint es so.

[1]) Essays and Studies by Members of The Engl. Assoc. vol. III, Oxford 1912.

Ungemein tiefsinnig klingt seine Erfahrung:

I cannot look on any budding flower,
But my fond ear, in fancy at thy lips
And hearkening for a love-sound, doth devour
Its sweets in the wrong sense.
(Sonnet to a Lady seen at Vauxhall 7—10.)

V. Kapitel.

Byron.

Einleitung.

Byron kennt nur ganz vereinzelte Synästhesien. Dies mag hauptsächlich auf den vorwiegend epischen Charakter seiner Dichtung zurückzuführen sein; es verdient aber doch Beachtung, daß auch in den vielen lyrischen Partien seiner Epen und in den kürzeren rein lyrischen Gedichten nur ganz ausnahmsweise Synästhesien zu finden sind.

A. Gründe für das Fehlen der Synästhesien.

I. Seine Leidenschaft.

Byrons Dichtung war zu leidenschaftlich, zu elementar, um sich mit den Abschattierungen eines komplizierten, effeminierten Gefühlslebens abzugeben. Byron steht ja mit seiner Leidenschaft in auffallendem Gegensatz zu den Dichtern seiner Zeit, die trotz aller Begeisterungsfähigkeit und wahren Fühlens Leidenschaften meist nicht kannten. Dichteten sie einmal wirklich Persönliches, so geschah es vorwiegend erst dann, wenn Eindrücke und Gefühle sich geklärt hatten, wenn sie sicher sein konnten, über denselben zu stehen. Für alle diese Dichter war es ein Leichtes, Sinneseindrücke bis ins einzelne zu analysieren, zu vergleichen, zeitlich getrennte zusammenzulegen. Anders Byron: Byron, der selbst sagt:

All convulsions end with me in rhyme; ... I have written this, and published it, (Bride of Abydos) for the sake of the employment, — to wring my thoughts from reality, and take refuge in "imaginings", however "horrible". (Letter to Thomas Moore, November 30th 1813),

Byron, der Dichtungen verbrennt, weil sie ihm zu viel Persönliches enthielten:

I began a comedy and burnt it because the scene ran into reality; a novel for the same reason. In rhyme, I can keep more away from facts; but the thought always runs through, through ... yes, yes, through. (Journal, Nov. 17th 1813),

stand lange nicht objektiv genug zu seiner Dichtung, um spitzfindige psychologische Untersuchungen über sein ureigenstes Gefühlsleben anzustellen.

II. Sein Konversationsstil.

Einen zweiten Grund für das Fehlen der Synästhesien sehe ich in dem beabsichtigten Konversationston von Byrons Dichtung:

I have broken down the poetry as nearly as I could to common language. (Letter to Murray, July 14th 1821.)

Dieses Prinzip hat Byron, wenn auch nicht konsequent, angewandt — oft zum Schaden der dichterischen Schönheit in Inhalt und metrischer Form.

B. Byrons musikalische Synästhesien als Ausdruck seiner Musikliebe.

Die Betrachtung der wenigen Synästhesien bei Byron ergibt sofort die auffallende fast absolute Vorherrschaft der musikalischen Eindrücke. Byron war merkwürdig sensitiv veranlagt für Musik und hörte sehr viel und gern Musik, besonders in Italien. Trotzdem besaß er nach Rogers[1]) kein wirkliches musikalisches Gehör:

I can discover from a poet's versification whether or not he has an ear for music ... from Southey's, Wordsworth's and Byron's, that they had no ears for it.

Byron gesteht selbst:

I limit my knowledge (of music) to what I catch by ear. (Lett. and Journ. I p. 193 Anm.)

Zahlreich sind die Stellen in Byrons Tagebüchern und Briefen, die auf eine große Musikliebe schließen lassen. Ich führe nur eine an:

[1]) Table Talk, p. 222.

She sang one of your best songs so well, that, but for the appearance of affectation, I could have cried.

(Letter to Thomas Moore, July 25th 1813.)

Besondere Vorliebe bezeugte Byron der Balladenmusik:

Byron's love for simple ballad music lasted throughout his life.

(Anm. zu Journal I p. 34.)

Byrons Gesichtszüge, auf die sich der Zauber der Musik übertrug, schildert Graf de Stendhal June 27th 1817 London:

When he is listening to music it is a countenance worthy of the beau-ideal of the Greeks. (Zit. Memoirs IV p. 450.)

I. Musik im Menschen.

a) Byrons interessanteste Synästhesie: *frozen music.*

Byrons interessanteste Synästhesie findet sich in der *Bride of Abydos.* Sie ist erst nachträglich während des Druckes eingeschaltet worden und hat Aufsehen erregt und nach Byrons Aussage auch Widerspruch gefunden:

> Such was Zuleika, — such around her shone
> The nameless charms unmarked by her alone —
> The light of Love, the purity of Grace,
> The mind, the Music breathing from her face . . .
> (I 176—179.)

Die Synästhesie *Music breathing from her face* liegt uns in verschiedenen Fassungen vor:

> The light of life, the purity of grace
> The mind of Music breathing in her face.

und

> Mind on her lip and music in her face.

1. Ihre Quelle.

Wahrlich ein seltsamer Gedanke für jeden, der nicht mit der Formensprache der Synästhesien in der Romantik vertraut ist! Der Herausgeber von Byrons Werken, Hartley Coleridge, weist auf zwei ähnliche Stellen hin, die sich schon bei Sir Thomas Browne und Lovelace finden — ein Beweis, wie selbst die eigenartigen Gedankenverbindungen der Synästhesien Allgemeingut aller Zeiten waren und keinesfalls absolut nur einer Entdeckung der Romantik zuzuschreiben sind. Sir Thomas Browne: *Religio Medici* II sect. IX:

And sure there is Musick, even in the beauty and the silent note which Cupid strikes, far sweeter than the sound of any instrument.

Noch genauer ist die Ähnlichkeit in folgender Parallelstelle: Lovelace, Song *Orpheus to Beasts:*

> Oh could you view the melody
> Of ev'ry grace,
> And Music of her face!

Byron verteidigt selbst in einer Anmerkung zur *Bride of Abydos* (vol. III p. 164) seine Synästhesie:

> This expression has met with objections. I will not refer to "Him who hath no Music in his soul"[1], but merely request the reader to recollect, for ten seconds, the features of the woman, whom he believes to be the most beautiful; and, if he then does not comprehend fully what is feebly expressed in the above line, I shall be sorry for us both. For an eloquent passage in the latest work of the first female writer of this, perhaps of any, age, on the analogy (and the immediate comparison, excited by that analogy) between "painting and music" see De l'Allemagne vol. III Ch. X. And is not this connection still stronger with the original than the copy? with the colouring of Nature than of Art? After all, this is rather to be felt than described; still I think there are some who will unterstand it, at least they would have done had they beheld the countenance whose speaking harmony suggested the idea; for this passage is not drawn from imagination but memory . . .

Hier hatte Byron weiter gesagt:

> In this line I have not drawn from fiction but memory . . .

aber später diese und die nächsten Zeilen in seinem Manuskript gestrichen:

> Some one has said that the perfection of Architecture is frozen music — the perfection of Beauty to my mind always presented the idea of living Music.

Eimer (Byron, Miszellen, E. St. 44, 473—475) zitiert den Passus bei Mad. de Staël, auf den sich Byron bezieht:

> Un savant a voulu faire un clavecin pour les yeux qui pût imiter par l'harmonie des couleurs le plaisir que cause la musique. Sans cesse nous comparons la peinture à la musique, et la musique à la peinture, parceque les émotions que nous éprouvons nous révèlent des analogies où l'observation froide ne verrait que des différences.
>
> (De l'Allemagne III [Chap. 10] [édit. Villers vol. IV p. 127—128.)

---

[1]) Byron zitiert hier Shakespeare: *Merchant of Venice* V 1, 83:

> The man that hath no music in himself,
> Nor is not moved with concord of sweet sounds,
> Is fit for treasons, stratagems and spoils.

Auch Coleridge zitierte Shakespeare wie Byron:

> The man that has no music in his soul
>
> (Biographia Literaria II [edit. Shawcross], p. 14.)

Dies scheint nach Anm. p. 269 der beliebtere Wortlaut zu sein.

Eimer fährt dann fort:

Daß Byron erst durch diese Stelle dazu kam, die Verse I 170—181 bzw. 179 noch während des Druckes einzuschieben, . . . ist wahrscheinlich. Ob ihm aber die Vorstellung an sich fern gelegen hatte, ist fraglich. Erasmus Darwin hat nämlich in seiner naturphilosophischen Dichtung "The Temple of Nature" mehrere "Additional Notes" wissenschaftlicher Art beigefügt, von denen eine betitelt ist: "Melody of Colours" ([London 1803] p. 87 ff.). . . . In jener Note heißt es:

Sir Isaac Newton has observed, that the breadths of the seven primary colours in the sun's image refracted by a prism, are proportioned to the seven musical notes of the Gamut, or to the intervals of the eight sounds contained in an octave.

From this curious coincidence, it has been proposed to produce a luminous music, consisting of successions or combinations of colours, analogous to a tune in respect to the proportions above mentioned . . . As there is a coincidence between the proportions of the primary colours, and the primary sounds, if they may so be called, the same laws must probably govern the sensations of both. In this circumstance therefore consists the sisterhood of Music and Painting; And hence they claim a right to borrow metaphors from each other. Musicians to speak of the brilliancy of sounds, and the light and shade of a concerto; and painters of the harmony of colours, and the tone of a picture.

Byron ist jedenfalls nicht in erster Linie durch Mad. de Staël, oder wen man sonst noch anführen will, zu seiner Synästhesie angeregt worden, sondern wie dies deutlich aus seinem gestrichenen Zusatz hervorgeht, durch den Ausspruch *Architecture is frozen music,* der sich nicht bei Mad. de Staël findet. Byron sucht vergeblich den Entdecker dieses Gedankens, wie eine Tagebuchstelle Nov. 17th 1813 beweist, auf die auch Eimer hinweist:

Last night, at Lord H's . . . — I was trying to recollect a quotation (as I think) of Staëls, from some Teutonic sophist about architecture. "Architecture", says this Macoronico Tedescho, "reminds me of frozen 'music'". It is somewhere — but where? — the demon of perplexity must know and wan't tell. I asked M., and he said it was not in her; but Puységur said, it must be *hers,* it was so *like.*

(Journ. II p. 325—326.)

Gleich wie von Byron ist dies berühmte Paradoxon der Romantik lange vergeblich gesucht worden. Es hatte für die deutsche Literatur darum besonderes Interesse, weil Goethe es verschiedentlich zitierte:

Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben

diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.

(Vgl. Mackall, Goethes »Edler Philosoph«, Euphorion XI, 1904, S. 103.)

Es gibt mehrere Lesarten dieses Spruches bei Goethe:

Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne.

(Eckermann, Gespräche mit Goethe, 23. März 1829.)

Und wirklich, es hat etwas; die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe.

(Gespräche v. Goethe, hrsg. von Biedermann [Leipzig 1910], IV. Band, S. 79, kommentiert: Goethe zit. Schelling.)

Schopenhauer nennt:

Gothik ... die Molltonart der Architektur.

(Glöckner p. 7.)

Auch Boerne spielt auf den Ausdruck an, wenn er erklärt:

... daß wir Deutsche auf unsere gefrorene Musik gar nicht stolz zu sein brauchen. (Vgl. Zeitschr. f. österr. Gymn. 1896, S. 585.)

Es würde zu weit führen, alle den Mutmaßungen über den vermeintlichen Erfinder dieses Gedankens nachzugehen. Friedrich Schlegel (wie Löper und Vischer) und Görres (wie Franz Schultz [Euph. VIII S. 335 ff.] vermuten) sowie A. W. Schlegel (wie Joël [Nietzsche und die deutsche Romantik, Jena und Leipzig 1905] aus nicht ersichtlichem Grund angibt) kommen dafür wohl jetzt nicht mehr in Betracht. Nach neuester Ansicht wird der Gedanke Schelling zugeschrieben, wie Mackall (Euph. XI, 1904, S. 103 ff.) wohl überzeugend bewiesen hat. In seiner *Vorlesung über Philosophie der Kunst,* die er in Jena, W.S. 1802/03, hielt und in Würzburg, W.S. 1804/05, wiederholte, hatte er, wie aus dem Druck derselben von 1859 hervorgeht, diesen seltsamen Gedanken zweimal erwähnt.

Die Architektur ... da sie aber die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse (nach der sie bildet) zugleich geometrische Verhältnisse ...

Wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist, ein Gedanke, der selbst den Dichtungen der Griechen nicht fremd war.

Wie ist nun dieser Gedanke, der erst 1859 durch den Druck fixiert wurde, so früh nach England gekommen, daß er

1813 schon Byron bekannt war? Henry Crabb Robinson, jener Kenner Deutschlands und der deutschen Literatur, dessen Briefe leider zum größten Teil noch unveröffentlicht in Dr. Williams' Library, Gordon Square, London, liegen, hörte das Schellingsche Kolleg in Jena 1802/03 und vermittelte Madame de Staël die Kenntnis davon (vgl. Mackall). Es ist interessant, zu erkennen, was Crabb Robinson dazu in seinem Tagebuch Chapt. VIII, 1804 (vol. I p. 179) schreibt:

> My irregular recollection takes me back to the day when the Duke (of Weimar) joined our party. She (Mad. de Staël) was very eloquent in her declamation, and chose on her topic an image which she afterwards in her book quoted with applause but which, when I first mentioned it to her, she could not apprehend. Schelling in his *Methodology* calls Architecture *frozen music*. This she vehemently abused as absurd, and challenged me to deny that she was right ... There has appeared since in English a treatise on Greek architecture bearing the significant title *The Music of the Eye*.

Crabb Robinsons Aussage erhält noch mehr Beweiskraft für die Autorschaft von Schelling durch einen erst jetzt veröffentlichten Brief von ihm, aus Deutschland an seinen Bruder gerichtet Ende Januar 1804, den ich in der Revue d'Histoire Littér. de la France XIX 1912 fand in einem Artikel von Jean Marie Carré *Madame de Staël et Henry Crabb Robinson d'après des Documents inédits* (p. 542). Crabb Robinson schreibt da:

> "Mais, Mr. Robinson, dites-moi, said she," (Madame de Staël) "what does Schelling mean when he says, that architecture is frozen music?"; and then not waiting for an answer, but declaiming on the frivolity of false wit of the parallel, she at least appealed to me if she was not right. "Sans doute, Madame," said I, "vous nous avez démontré que votre esprit du moins n'est pas gelé."

Madame de Staël beweist bald darauf, daß sie den Gedanken nicht nur verstanden, sondern auch geschätzt und dementsprechend verwertet hat; in *Corinne* lesen wir (vgl. Mackall S. 106):

> Saint Pierre est un Temple posé sur une église ... La vue d'un tel monument est comme une musique continuelle et fixée, qui vous attend pour vous faire du bien, quand vous vous en approchez.

Bezieht sich Byron nun auch auf diese Stelle Madame de Staëls? — Es ist nicht anzunehmen. Doch ist er jedenfalls durch Madame de Staël auf den Gedanken der *gefrorenen Musik* und seinen Ursprung hingewiesen worden. Seltsam, wie

jenes Synästhesiemotiv von Deutschland über Frankreich nach England wanderte! Mit wievielen Synästhesien, die ja ursprünglich in Deutschland zuerst auftraten, mag es ähnlich gegangen sein! Wir sehen aber an diesem einen Beispiel, wie schwer es ist, ihren Wegen nachzuforschen. Möge es einer späteren Untersuchung vorbehalten sein, auch im Gebiet der Synästhesien die Wahrheit der Taineschen Behauptung nachzuweisen: »De 1780 à 1830, l'Allemagne a produit toutes les idées de notre âge historique.«[1])

2. Ihr Fortleben.

Jene Synästhesie Byrons ist in der englischen Literatur nun produktiv geworden. Freilich ist die Musikanschauung von der Skulptur mehr in den Menschen hineinverlegt worden. Ich finde vor 1892 keine Musik bei Architektur bezeugt. Symonds sagt dann, wohl mit bewußter Anlehnung an den Begriff der gefrorenen Musik für Architektur, im Michelangelo II 5:

> No edifice ... is ... more musical in linear proportion than the church of St. Andrea at Mantua.

Wir sehen diese Musik im Menschen angedeutet bei Shelley, dann klar erkennbar bei Poe, Mrs. Browning, Rossetti, James Thomson und Francis Thompson.

So geläufig wird der Gedanke der Musikverkörperung im Menschen, daß Swinburne, der in seiner eigenen Dichtung schreibt *face, tuned evenwise with colours musical* (The Two Dreams, vol. I p. 254) und sich damit wohl den Höhegrad des Abstrusen leistet, in *the Heptalogia* in einem Spottgedicht auf Owen Merediths Dichtung[2]) diesen Musikbegriff parodiert:

> ... A face where the music of every mood
> Was touched by the tremulous fingers of passionate feeling, and made
> Strange melodies ... (Last Words of a Seventh-Rate Poet, vol. V p. 415.)

Wir sind so vertraut mit dieser Musikanschauung, daß dies Zitat, aus dem Zusammenhang gerissen, uns gar nicht als Persiflage anmutet. Wir sind Seltsameres in den Synästhesien gewöhnt!

Byron selbst hat sich verliebt in diesen Musikgedanken im Menschen. Noch 1821 findet sich in seinem Tagebuch folgende Notiz:

---

[1]) Hist. de la Littérat. angl. IV (Paris 1864), p. 277.

[2]) Vgl. E. Gosse, The Life of A. Ch. Swinburne (London 1917), p. 252.

... the same evening — I heard one of Lord Grey's daughters ... play on the harp, so modestly and ingeniously, that she looked music.
(Journal, Jan. 15th 1821.)

b) Weitere Synästhesien.

Den Ton- oder mehr Lautcharakter einer Physiognomie deutet Byron auch im *Don Juan* an.

Some women use their tongues — she *looked* a lecture,
Each eye a sermon, and her brow a homily.
(Don Juan I 15.)

Deutlich wird gerade der Ausdruck von Musik in Gesichtszügen noch in einer anderen Stelle erwähnt:

But Juan ...
... had
An air as sentimental as Mozart's
Softest of melodies.
(Don Juan XI 47.)

Musical in soul, wie Byron sich in einem Brief an Thomas Moore, July 25th 1813, ausdrückt, das ist es letzten Endes, was Byron mit diesen Synästhesien sagen will, das ist es, was er im Menschen liebt.

II. Musik in der Natur.

Musik sieht Byron gleichfalls noch in der Natur, sieht er im Leben.

There's Music in all things, if men had ears:
Their Earth is but an echo of the Spheres.
(Don Juan XV 5.)

Die unermeßliche Weite in der Natur wird Byron zu Musik.

Thou movest — but increasing with the advance,
Like climbing some great Alp, which still doth rise,
Deceived by its gigantic elegance —
Vastness which grows, but grows to harmonize —
All musical in its immensities;
(Childe Harold's Pilgrimage IV 156.)

Die Stille der Einsamkeit ist ihm Musik:

Then stirs the feeling infinite, so felt
In solitude, where we are least alone;
A truth, which through our being than doth melt,
And purifies from self: it is a tone,
The soul and source of Music, which makes known
Eternal harmony, and sheds a charm

Like to the fabled Cytherea's zone,
Binding all things with beauty;
(Childe Harold's Pilgrimage III 90.)

Mit diesen musikalischen Synästhesien ist Byrons Handhabung des neuen Stilmittels eigentlich schon erschöpft.

C. Eine Synästhesie aus dem optisch-sensorischen Bereich.

Zu den Synästhesien darf vielleicht noch jene sensorische Umwertung optischer Naturmomente gerechnet werden, die von Wordsworth erdacht ist und bei Byron wiederkehrt.

To me high mountains are a feeling.
(Childe Harold III 723.)

VI. Kapitel.

Tennyson.

Einleitung: Seltenheit der Synästhesien bei Tennyson.

Auffallend wenig Synästhesien finden wir bei Tennyson. Bei den meisten Romantikern des 19. Jahrhunderts erklärt sich ein fast vollkommenes Fehlen der Synästhesien hauptsächlich aus der jeweiligen spezifischen Dichtungsart: Für die Liederdichtung Moores wären Synästhesien als Künstelei erschienen, für Scotts und den auch von Coleridge und Rossetti teilweise angestrebten Balladenstil wären Synästhesien zu farblos, zu modern; für Byrons und Southeys vorzugsweise epische Dichtungen hätte der gefühlsmäßige, komplizierte Charakter der Synästhesien ein Retardieren der Handlung bedeutet, in Brownings Buchdramen würden Gefühlsbetrachtungen einen abstrakten Charakter betont und das dramatische Leben, wie

er es suchte, erstickt haben. — Tennysons Dichtung ist aber zum größten Teil Lyrik, das Hauptgebiet für Synästhesien. Tennysons Lyrik ist auch so umfangreich und mannigfaltig, daß der Mangel an Synästhesien nicht bloßem Zufall zugeschrieben werden kann, noch weniger einer Unkenntnis dieses neuen Stilmittels. Wordsworth, Coleridge, Keats, besonders aber Shelley verwendeten ja die Synästhesien: so sehr waren die Synästhesien zum integrierenden Bestandteil der Lyrik geworden, daß zu Tennysons Zeit ihr Vermeiden nach einer Erklärung verlangt.

A. Gründe für das Fehlen der Synästhesien.

I. Tennysons Abneigung gegen Modemetapher.

Tennysons Sinnesleben muß der Begriff der Doppelempfindungen auch nicht ganz fern gelegen haben. Als er Haydns *Chaos* gehört hatte, resümierte er feinsinnig seinen Eindruck: *the violins spoke of light* (A Memoir by his Son I p. 77).

Dies deckt sich durchaus mit den Lichtwerten, die die Romantiker den Tönen andichteten. Wir finden aber weder diese Synästhesiebeobachtung, noch ähnliche, wirklich charakteristische in Tennysons Dichtung. Ein Ausspruch Tennysons wirft hierauf vielleicht Licht. Tennyson erläutert seinen Gebrauch der Metaphern:

> I generally take my nature-similes direct from my own observation of nature and sometimes jot them down, and if by chance I find that one of my similes is like that in any author, my impulse is not to use that simile.
> (Memoir by his Son I p. 465 Anm.)

Es ist also sehr gut möglich, daß Tennyson die immerhin auffallenden Synästhesien bewußt vermied, weil sie damals Mode waren; tiefer scheint mir aber ihr Fehlen in der ganzen formalen Technik seiner Dichtung begründet zu sein.

II. Tennysons Stiltechnik.

Das Hauptgebiet von Tennysons Dichtungen gehört seinen Genrebildern, seinen Idyllen: Die klaren, feinstilisierten Momentbilder fixieren die Gestalten in ihrem jeweiligen persönlichen Reiz, ihrer dramatischen Geste und charakteristischen Stimmung (ein Musterbeispiel dafür gibt *Day-Dream*). Der landschaftliche Hintergrund sorgfältig als Staffage angepaßt

und liebevoll ausgeführt, steht stets in engster Beziehung zu den Menschen (vgl. die düstere Natur in *Mariana of the Moated Grange* im Gegensatz zu der lachenden Blütenpracht in *The Gardener's Daughter*, oder beachten wir die fast konventionelle Monotonie von *Aylmer's Field:*

> A sleepy land, where under the same wheel
> The same old rut would deepen year by year;
> (Poems II p. 151),

in die man einen frischen Luftzug wünschte oder die stets mitsympathisierende Natur beim Abschied von Liebenden).

a) Ihre Fehler.

1. Das Überidealisieren von Natur und Menschen.

Tennyson neigt gleich Keats zu einem Überidealisieren von Natur und Menschen:

> To overcrowd his compositions with imagery ... to which may be added an over-indulgence in the luxuries of the senses, a profusion of splendours, harmonies, perfumes, gorgeous apparel, luscious meats and drinks, and "creature comforts" which rather pall upon the sense, and make the glories of the outward world a little to obscure and overshadow the world within. (Spedding's Reviews and Discussions, zit. nach A Memoir I p. 97.)

Aber Tennyson erkannte seinen Hauptfehler, den er freilich nie ganz zu vermeiden lernte (vgl. besonders *The Princess*), und sein Wahlspruch wurde: *The artist is known by his self limitation.* (Memoir I p. 118.) Seine Korrekturen zielen deshalb hauptsächlich darauf hin, dieses Übermaß von Detail zu vermindern, den blendenden Glanz zu mildern, das Phantastische realer zu gestalten, im Auskosten von Sinnesempfindungen nicht aufzugehen. In *Palace of Art* strich er mehrere Stanzen, *because he thought that the poem was too full.* (Memoir I p. 118.)

> The poems originally published in 1832 are many of them largely altered; generally with great judgment, and always with a view to strip off redundancies, to make the expression simpler and clearer, to substitute thought for imagery and substance for shadow.
> (Spedding's Reviews and Discussions, zit. nach A Memoir I p. 191.)

2. Einförmigkeit der Natur und das typenhaft Passive seiner Menschen.

Eine gewisse Einförmigkeit in Tennysons spezifisch englischer Landschaft soll nie den anschaulichen Wirklichkeitswert

seiner Natur beeinträchtigen, das zu starke Betonen des rein passiv Gefühlsmäßigen bei seinen Personen nie dem lebendigen Charakter entgegenwirken.

b) Erstrebte Gegenwirkung.

1. Lebendige charakteristische Anschaulichkeit seiner Natur.

Tennysons Auge war stets auf das charakteristische Detail in der Landschaft gerichtet, er war stets auf der Suche nach individuellen Naturerlebnissen und war in seiner Vielseitigkeit des Naturverstehens und Studierens ein Naturforscher im kleinen:

> However absorbed Tennyson might be in earnest talk, his eye and ear were always alive to the natural objects around him. I have often known him stop short in a sentence to listen to a blackbird's song, to watch the sunlight glint on a butterfly's wing, or to examine a field flower at his feet.
> (Mrs. Ward's Aussage, zit. nach A Memoir II p. 11.)

Tennyson pflegte seine Beobachtung zu notieren, wobei sie schon oft beim flüchtigen Hinwerfen die Form von metrischer Prosa oder Versen annahm, wie die Beispiele, die Hallam gibt, zeigen (Memoir I p. 257):

> There was a period in my life when, as an artist, Turner f. inst., takes rough sketches of landscape etc. in order to work them eventually into some great picture, so I was in the habit of chronicling, in four of five words or more, whatever might strike me as picturesque in nature.

Solche selbstentdeckte, fein beobachtete Einzelzüge suggerieren sehr schnell vermöge ihrer wahren Anschaulichkeit das Naturbild, wie Tennyson es selbst in seiner Phantasie sah:

> I can see every scene in my poems in the mind's eye: had I been trained to draw, I could set them all down according to my own idea of each. (Memoir II p. 497.)

2. Dramatische und realistische Anschaulichkeit seiner Menschen.

Auch seine Menschen, die stets den Mittelpunkt seiner Dichtungen bilden, will Tennyson nicht durch allgemeine abstrakte Betrachtungen schildern, sondern durch markierte Handlungen, ausdrucksvolle Gebärden sinnfällig gestalten. Auch hier besaß Tennyson ein besonderes Auge für die jeweilige Gestensprache und das eigenartige Mienenspiel der Menschen. In seiner Jugend hatte er sich eifrig an dramatischen Aufführungen beteiligt. Und auch später erzählt uns Hallam

von Tennysons Nachahmungstalent (Memoir I p. 184), mit dem er seinen Freunden manche frohe Stunde bereitete.

Es ist typisch für Tennyson, wie er alle eindrucksvollen Situationen in seiner Dichtung mit angepaßter Gebärdensprache begleiten, ja geradezu illustrieren und suggerieren läßt, wie er Worte, selbst Gedanken in dramatische Bewegung umzusetzen versteht, wie er überhaupt eine gewisse realistische Drastik in der Stellung seiner Figuren liebt und die Gebärdensprache fast übersteigert, was oft seltsam genug gegen den allgemeinen Idealcharakter und die plastische Ruhe seiner Welt absticht. Indem uns Tennyson einweiht in das unbewußte Mienenspiel und die Reflexbewegungen, durch die seine Menschen, aller Selbstbeherrschung ungeachtet, dem feinen Beobachter ihren Seelenzustand verraten (vgl. besonders die verborgenen Leidenschaftsäußerungen von Guinevere in *Idylls of the King*), macht er uns mit diesen kleinen, oft pathetischen Zügen seine Menschen lieb und vertraut; durch seine scharfen Situationszeichnungen, die sich oft der Karikatur nähern, gibt er seiner Dichtung die dramatische Lebendigkeit, die so besonders an ihm gerühmt wird. (Memoir II p. 128.)

Diese Betrachtungen haben uns weit von dem Ziel unserer Untersuchung, den Synästhesien Tennysons, weggeführt. Doch haben sie uns gelehrt, warum im allgemeinen die Synästhesien nicht für Tennysons Stil passen und werden uns nun auch zum Verständnis der wenigen Tennyson eigenen Synästhesien verhelfen.

Wirkliche Synästhesien konnten nicht zum charakteristischen Detail in der Natur beitragen, wie es Tennyson suchte. Sie waren auch nicht der Ausdruck für dezidierte Lebensbewegungen seiner Menschen, wie sie Tennyson sah. Jene Stimmungshypnose aber, die Hauptwirkungskraft der Synästhesien, wurde in unvergleichlicher Kunst schon durch die Musik seiner Verse erreicht. Eine Steigerung der Sinnesempfindungen zur Stimmungsverdichtung, wie sie die Synästhesien ergeben, mußte Tennyson vermeiden, weil er den abstrakten Gefühlscharakter seiner Dichtung nicht noch mehr akzentuieren wollte.

Bei Tennyson werden also die Synästhesien aus einem ähnlichen Prinzip wie bei Keats vermieden: aus dem Prinzip der Anschaulichkeit.

B. Tennysons wenige ihm besonders eigene Synästhesien.

I. Alltägliche Synästhesien.

Bei Tennyson wie bei Keats finden die Synästhesien sich deshalb nur selten, und dann kaum als Synästhesien erkennbar, im ausgeführten Vergleich, sondern ihre ihnen spezifisch eigenen Synästhesien bestehen in einzelnen Ausdrücken. Bei Keats war das statische Adjektiv Träger der Synästhesien. Bei Tennyson stellen die Synästhesien Tätigkeitsvergleiche, verbale Begriffe dar: die scheinbare Verwechslung von Sinnesagentien, Sinnesaktionen bezweckt, zwei Handlungen in einem Ausdruck zu umfassen. Das bewußte Austauschen soll zu einer anschaulicheren Vorstellung verhelfen. Das Nacheinander von Lebensregungen wird durch ein Nebeneinander ersetzt. Die Gleichzeitigkeit, die Gegenständlichkeit eines bildlichen Sehens wird angestrebt. Dieser Art der Synästhesien begegnen wir sowohl in seinen Naturbildern als auch in seinen Figurenzeichnungen. Aber auch sie sind nur gering an Zahl. Sie sind auch so unoriginell, so der Alltagssprache angepaßt, daß sie beim flüchtigen Lesen überhaupt nicht auffallen. Sie entsprechen ja einem täglich von uns angewandten sprachlichen Hilfsmittel. Tennyson sah sicher in ihnen keine Metaphern, noch weniger Synästhesien.

And drown'd in yonder living blue
The lark becomes a sightless sound.
(In Memoriam p. 162.)

A sudden nightingale
Saw thee and flash'd into a frolic of song.
(Demeter a. oth. Poems, Persephone p. 12.)

Love took up the harp of Life, and smote on all the cords with might;
Smote the chord of Self, that trembling, pass'd in music out of sight.
(Locksley Hall, Poems II p. 37.)

... the listening eyes
Of those tall knights.
(Gareth and Lynette p. 38.)

II. Originelle Synästhesie aus der ästhetisch unangenehmen Gefühlssphäre.

Tennyson geht so weit in seinem Bestreben, die Synästhesien seiner Tendenz der Anschaulichkeit dienstbar zu machen, daß er einen Synästhesievergleich selbst aus der

ästhetisch unangenehmen Gefühlssphäre entlehnt. Hierbei ist er nun wirklich originell, denn die meisten Dichter bezweckten, eine poetische Märchenstimmung mit den Synästhesien zu erzielen.

> . . . his voice
> Shaking a little like a drunkard's hand.
> (Enoch Arden p. 19.)

Die Hand ist das Charakteristische für jede Gebärdensprache, und darum lag Tennyson solch ein Vergleich wohl nahe. Diese Synästhesie wird etwas modifiziert und motiviert in ihrem krassen Realismus durch die einleitenden Zeilen:

> Then Philip with his eyes
> Full of that lifelong hunger, and his voice
> Shaking a little like a drunkard's hand . . .

Auch *eyes full of that lifelong hunger* stellt eigentlich schon eine Synästhesieübertragung dar, wie vorher *listening eyes*. Dasselbe Bild findet sich in *The Princess: mother's hunger in her eye* (p. 130).

C. Die übrigen Synästhesien.

I. Farbensynästhesien.

Aus Tennysons ausgeprägtem Anschauungssinn und großer Farbenliebe (vgl. *Arabian Nights, Lotos-Eaters, The Gardener's Daughter*) erklärt sich auch das merkwürdige Farbenbeilegen, das er für Worte und Musik kennt, und das ihm solche Wirklichkeit ist, daß er reale Farben mit jenen abstrakten vergleicht.

> Her cheek did catch the colour of her words.
> (The Lover's Tale, Ballads a Poems p. 25.)

> . . . harlots paint their talk as well as face
> With colours of the heart that are not theirs
> (Merlin and Vivien p. 214.)

Nicht ganz so präzisiert ist die Farbenwirkung im folgenden:

> And in the compass of three little words,
> More musical than ever came in one,
> The silver fragments of a broken voice,
> Made me most happy . . .
> (The Gardener's Daughter, Poems I p. 278.)

Für das Farbenfunkeln des Wortspiels verwendet Tennyson sehr glücklich eine Art Synästhesie:

. . . Earl Limours
Drank till he jested with all ease, and told
Free tales, and took the word and played upon it,
And made it of two colours; for his talk,
When wine and free companions kindled him,
Was wont to glance and sparkle like a gem
Of fifty facets. (Geraint and Enid p. 131.)

Für Musik gibt Tennyson ein solch farbenstrahlendes, buntes Bild, wie ich es nicht wieder in der englischen Literatur angetroffen habe.

Then the music touch'd the gates and died;
Rose again from where it seem'd to fail,
Storm'd in orbs of song, a growing gale;
Till thronging in and in, to where they waited,
As 't were a hundred-throated nightingale,
The strong tempestuous treble throbb'd and palpitated;
Ran into its giddiest whirl of sound,
Caught the sparkles, and in circles,
Purple gauzes, golden hazes, liquid mazes,
Flung the torrent rain-bow round.
(Vision of Sin, Poems II p. 125.)

II. Synästhesien für Musik.

Seine längeren Synästhesievergleiche, freilich auch nur gering an Zahl, verwendet Tennyson alle für die Stimmungswerte der Musik. Obwohl Tennyson nicht eigentlich musikalisch war, liebte er Musik unendlich:

I can feel the glory though I cannot follow the music. I know that I miss a great deal by not understanding it. It often seems to me that music must take up expression at the point where poetry leaves off, and expresses what cannot be expressed in words.
(Memoir II p. 394.)

a) Optisches Sinnesbereich.

Tennyson entnimmt seine Musikbilder der optischen Gefühlssphäre:

I was all unwise,
To shape the song for your delight
Like long-trail'd birds of Paradise
That float thro' Heaven, and cannot light
Or old-world trains upheld at court
By Cupid-boys of blooming hue —
(Epilogue to the Day-dream, Poems II p. 71.)

Eine seltsame Anschauung für Musik: zwei Miniaturbilder, die das Schwere, Schleppende der Melodie darstellen sollen.

Auch für Elegien als musikalische Werte gedacht gibt Tennyson eine Synästhesie:

> Short swallow-flights of song, that dip
> Their wings in tears, and skim away . . .
> (In Memoriam p. 86.)

Der Vergleich eines Liedes mit den einzelnen Perlen einer Halskette berücksichtigt wohl mehr die einzelnen Strophen als die Musikweisen, obwohl die Zeile *It lives dispersedly in many hands* für die Tonweise spricht, die sich in Lautenklänge umsetzt:

> . . . this rhyme
> Is like the fair pearl-necklace of the Queen,
> That burst in dancing, and the pearls were spilt;
> Some lost, some stolen, some as relics kept.
> But nevermore the same two sister pearls
> Ran down the silken thread to kiss each other
> On her white neck — so is it with this rhyme:
> It lives dispersedly in many hands,
> And every minstrel sings it differently.
> (Merlin and Vivien p. 200.)

b) Sensorisches Sinnesbereich.

Mit besonderer Kunst entlehnt Tennyson seine Bilder für Musik dem sensorischen Sinnesbereich:

> Like soften'd airs that blowing steal,
> When meres begin to uncongeal,
> The sweet church bells began to peal.
> (The Two Voices, Poems I p. 141.)

> There is sweet music here that softer falls
> Than petals from blown roses on the grass,
> Or night-dews on still waters between walls
> Of shadowy granite, in a gleaming pass;
> Music that gentlier on the spirit lies,
> Than tir'd eyelids upon tir'd eyes;
> (Lotos-Eaters, Choric Song, Poems I p. 206.)

c) Musik der Natur.

Für Tennyson ist die Ausdrucksgebung der Pflanzenwelt auch Musik. Am deutlichsten wird *nature's music* in folgender Stelle im Blühen und Aufsprießen empfunden:

> All neglected places of the field Broke into nature's music when they saw her. (Aylmer's Field, Poems II p. 177.)

Dann aber auch indirekt in:

> ... the porch that sang all round with laurel
> (Princess p. 23.)

und

> O slender lily waving there,
> And laughing back the light,
> (Ancient Sage, Ballads p. 244.)

Der Ausdruck: *the music of the moon sleeps in the plain eggs of the nightingale*, formell eine Synästhesie, soll gedanklich wohl kaum eine solche darstellen, sondern *the music of the moon* steht für das Lied der Nachtigall bei Mondschein [1]).

d) Musikbauen.

Das Musikbauen wurde schon bei Wordsworth betrachtet, es ist eine bevorzugte Anschauung bei Tennyson und wird durch die Amphion-Legende, die er selbst ausführt, angeregt.

> 'Tis said he had a tuneful tongue,
> Such happy intonation,
> Wherever he sat down and sung
> He left a small plantation.
> (Amphion, Poems II p. 73.)

Weitere Beispiele sind:

> ... yonder walls
> Rose slowly to a Music slowly breathed, ...
> (Oenone, Poems, vol. I p. 159.)

> ... that strange song I heard Apollo sing,
> ... while Ilion like a mist rose into towers.
> (Tithonus, Poems, vol. II p. 32.)

> A Fairy King
> And Fairy Queens have built the city, son;
> They ...
> ... each with harp in hand,
> ... built it to the music of their harps.
> ... the city is built
> To music. (Gareth and Lynette p. 35, 36.)

Noch bis zu Francis Thompson, der von *angelic singing-masons* (Carmen Genesis, vol. II p. 56) spricht, findet sich ein Hinweis auf dies Bauen mit Musik.

---

[1]) Vgl. R. Dyboski, Tennysons Sprache und Stil (Wien. Beitr. z. engl. Phil. Bd. 25 [1907], S. 29).

e) Musik im Menschen.

Tennyson wäre kein Romantiker, wenn er die Musikverkörperung im Menschen nicht ahnte; nur wird bei ihm sehr charakteristischerweise nicht der Ausdruck, sondern die Bewegung als Musik beschrieben.

> Did never creature pass
> So slightly, musically made,
> So light upon the grass.
> (The Falking Oak, Poems II p. 5.)

> Motions flow
> To one another, even as tho'
> They were modulated so
> To an unheard melody,
> Which lives about thee.
> (Eleänore, Poems I p. 96—97.)

Vergleiche hierzu auch ein Sonett vom Jahre 1832, das nicht in Tennysons Werke aufgenommen wurde:

> Fair maiden-forms moving like Melodies.
> (There are three things 3.)

Eine Synästhesie — die Musiksuggestion durch ein Madonnenbild — weist wohl nicht, wie man annehmen könnte, auf deutsches Vorbild, — denn in Deutschland ist gerade dieser Gedanke einer Musikempfindung bei Gemälden, besonders Madonnenbildern, beliebt gewesen —, sondern läßt sich nur aus dem Gedichtszusammenhang erklären.

> ... a song
> Which often echo'd in me, while I stood
> Before the great Madonna-master pieces
> Of ancient Art in Paris, or in Rome.
> (Romney's Remorse, Demeter and other Poems p. 102.)

Das Madonnenbild erinnert Romney an Frau und Kind, und mit dieser Erinnerung erwacht ein Lied, das er einst von ihr gehört, wieder in ihm.

VII. Kapitel.

Poe.

Einleitung: Neuer Gefühlswert der Synästhesien bei Poe 280.

A. Pathologische Wirkung von Sinneseindrücken 280. — I. Sinnesreize hauptsächlich gebraucht als Medium des Schreckens 280. — a) Akustische Wahrnehmungen. b) Optische Wahrnehmungen. 1. Lichtreize. 2. Formensinn. c) Osmatische Reize. d) Sensorische Reize. e) Gustative Reize. —

Einleitung: Neuer Gefühlswert der Synästhesien bei Poe.

Ich habe es mir nicht versagen können, Poe in den Bereich dieser Arbeit zu ziehen, obwohl weder die amerikanischen Dichter, noch überhaupt die Prosa als solche eigentlich zu meinem Thema gehören. Aber Poe illustriert einen so ganz neuartigen Gebrauch der Synästhesien, daß zu einer erstrebten Vielseitigkeit der ästhetischen Würdigung die Synästhesien von Poe keineswegs übersehen werden dürfen.

L. Menz gibt uns in ihrer Dissertation[1]) eine genaue Schilderung von Poes Charakter unter besonderer Betonung seines krankhaft überreizten Sinneslebens.

A. Pathologische Wirkung von Sinneseindrücken.

I. Sinnesreize hauptsächlich gebraucht als Medium des Schreckens.

Poe hat die pathologische Wirkung von Sinnesreizen von sich auf andere verallgemeinern wollen und sie aus diesem Motiv massenhaft in seine Dichtung eingeführt. Der morbide Schreckenston, sowie ein gelegentliches überspanntes rätselhaftes Glücksgefühl in ihr beruht größtenteils auf den meisterhaft verwendeten Sinneswirkungen.

a) Akustische Wahrnehmungen.

Ich kann hier auf die einzelnen Kunstmittel, wie Poe die Sinnesreize seiner Tendenz dienstbar macht, nicht weiter eineingehen — sie werden mit großer Feinheit und Ausführlichkeit von L. Menz behandelt, so daß für mich nur ein kurzes Resümieren bleibt. L. Menz hat für Poe die Priorität der akustischen Reize nachgewiesen. Poe verwendet besonders eindrucksvoll das Diminuendo und Crescendo der Tonwerte:

[1]) Die sinnlichen Elemente bei Edgar Allan Poe und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters (Diss. Marburg 1915).

Nach selten gebrauchten und deshalb stets besonders wirkungsvollen Fortissimotönen, die das Gigantisch-Schreckenhafte bezeugen, führt uns Poe an unheimlich gedämpften, unlokalisierbaren Gespenstergeräuschen vorbei, nervenpeinigend in ihrer Permanenz und Fremdheit, bis in das Grausen einer Totenstille, die, wie jede höchste Potenz des Negativen — absolutes Vakuum, absolutes Dunkel und absolute Stille —, für den Menschen furchtbar, ja unerträglich wird und in das Gegenteil geradezu umschlägt. Die Stille wirkt so intensiv, sie wird zum Ton, *a sound of silence on the . . . ear* (Al Araaf, vol. VII p. 28), und wir können nun die Poesche Gefühlsstufenleiter des Schreckens wieder heraufsteigen — herab — in ständigem Wechsel. Selten werden diese Tonsteigerungsgrade bei Poe in einen einzigen Passus verdichtet [1]), meist werden sie auf ganze Abschnitte, ja ganze Dichtungsgattungen, verteilt. Daß bei Tonstärke auch Tonhöhe mitwirkt, beweist L. Menz. Auch hier werden die hohen schrillen Töne für ganz besondere Effekte gespart, Poe arbeitet vorwiegend mit den dunklen Farbenregistern.

b) Optische Wahrnehmungen.

1. Lichtreize.

Ganz ähnliche Steigerungsgrade wie in der Akustik lassen sich auch für Poes optisches Empfinden nachweisen. Die beiden Endpunkte der Licht- und Farbenskala bei Poe bilden absolutes Dunkel und bengalisch-magische Beleuchtung — ein Schritt weiter, und wir kommen zu jenem fast absolut Negativen alles Lichten und Bunten: dem gespenstig Farblosen. Dunkelheit: Ausdruck apathischen Trauerns, lähmender Furcht, zugleich ein Deckmantel für alle schaurigen, gespensterhaften Geschehnisse, künstlich gedämpftes Licht, oft durch bunte Scheiben scheinend, Malerfarbentöne *violet, emerald, crimson*, selten frische Naturfarben mit lebendig geschauten Farbennuancen — dieses sind die Grundelemente von Poes Farbensinn. Poe liebt vor allem die dunklen Tinten und das Farblose. Opiumrausch hat ihm aber gelegentlich Lichtorgien vorgezaubert.

---

[1]) Vgl. Menz a. a. O. S. 27, 28.

2. Formensinn.

Das eigenartig Kinästhetische in Poes Formensinn heben L. Menz (S. 68 ff.) und Downey[1]) gebührend hervor. Es überwiegen die übergroßen Maßstäbe bei Poe, doch verwischt seine kinästhetische Veranlagung jedes gegenständlich Wirkliche und löst alles auf in das geisterhaft Unbeständige.

c) Osmatische Reize.

Auf Poes überkultivierten, fast krankhaft erweiterten osmatischen Sinn, auch als Assoziationsmedium, habe ich schon früher hinweisen können. Es scheint die Feinheit des osmatischen Organs immer eine gewisse Hypersensibilität vorauszusetzen, so wie wir ihr hauptsächlich bei Shelley und auch bei Keats begegneten, wo der osmatische Sinn selbst in den Synästhesien mitsprach, während er selten und niemals ursprünglich sich in den Synästhesien bei Wordsworth und Tennyson zeigte. Das beste Beispiel für die fast dekadente Überspannung des osmatischen Nervs gibt dann Baudelaire. Poe verwendet den osmatischen Sinn oft in seiner Dichtung auch in einer Synästhesie:

> Fair flowers, . . . to whose care is given
> To bear the Goddess' song, in odors, up to Heaven.
> (Al Araaf, vol. VII p. 26.)

Vorzugsweise, und sehr charakteristisch für ihn, gebraucht Poe aber unangenehme Gerüche und erzielt damit eine unübertreffbare, abstoßende, grausige Gefühlsnote in seiner Dichtung.

d) Sensorische Reize.

Das sensorische Sinnesbereich ist sehr groß und mannigfaltig bei Poe. Hervorzuheben ist jenes übermenschliche Fühlen des schlechthin Unsichtbaren, das wir bei Wordsworth, Byron, besonders aber Shelley schon bemerkten, und das eigentlich Synästhesien darstellt. Ich komme später noch hierauf zurück.

e) Gustative Reize.

Beim gustativen Sinn fehlt jenes liebevolle Eingehen auf Geschmacksdifferenzen der Keatsschen Schule. Hunger- und Durstaffekte werden nicht auf höchstes seelisches Genießen

[1]) Literary Synesthesia a. a. O. p. 496.

übertragen, sondern meist als Ausdruck höchster Qual und tierischer Begierde gebraucht.

II. Kombinierte Sinnesreize als Medium einer übernatürlichen Glückshypnose.

Das künstliche Kombinieren von Sinnesreizen zu höchster Glücksintensität führt Poe gleichsam zu einem Vorgeschmack des Paradieses, verleiht aber seinen Landschaften einen artifiziellen, phantastischen Charakter. Vgl. *The Island of the Fay* (vol. IV p. 193 ff.), *Landor's Cottage* (vol. VI p. 255 ff.), besonders aber *The Domain of Arnheim* (vol. VI p. 196):

> There is a gush of entrancing melody; there is an oppressive sense of strange sweet odor; — there is a dream-like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees . . .

Arnheim erinnert an das Elysium, wie Shelley es sich erträumte, doch finden sich bei Poe hierin keine Synästhesien wie bei Shelley.

Zusammenfassend läßt sich von den Sinnesreizen in Poes Dichtung sagen: Fast alle Sinnesreize, gleichviel ob schön, ob unangenehm, sind anormal gesteigert, sie sind die Träger des mysteriös-spiritistischen Elements, das seine Dichtung durchzieht.

B. Spiritistisches Element der Sinneseindrücke, verkörpert in den Synästhesien.

Verstärkt wird dieser Spiritismus durch Poes Handhabe der Synästhesien. Wie Poe die einzelnen Sinneseindrücke, so hat er auch die Synästhesiekombinationen praktisch an sich erfahren. Dafür spricht seine interessante Farbensynästhesie in Marginalia, vol. XVI, p. 17, 18, auf die ich bei der Motivzusammenstellung in den Synästhesien früher schon hinwies, und seine Tonsynästhesie der Nacht, die ich noch betrachten werde.

I. Synästhesien für mystisch schöne Gefühlswerte.

a) Musikanschauung.

Ein Höchstgefühl von überirdischer Schönheit wird gern von Poe durch Musik zum Ausdruck gebracht. Die Musik ist dem übersensitiven, feinmusikalischen Poe ein mystischer Schönheitsbegriff, ein unanalysierbares Fluidum des Wohlgefühls:

The sentiments deducible from the conception of sweet sound simply are out of the reach of analysis . . . but one thing is certain — that the sentimental pleasure derivable from music, is nearly in the ratio of its indefinitiveness. Give to music any undue decision — imbue it with any very determinate tone — and you deprive it, at once, of its ethereal, its ideal, and, I sincerely believe, of its intrinsic and essential character. You dispel its dream-like luxury: — you dissolve the atmosphere of the mystic in which its whole nature is bound up: — you exhaust it of its breath of faëry. It then becomes a tangible and easily appreciable thing — a conception of the earth, earthy.

(L. Menz p. 38.)

1. Musik im Menschen.

Die Musik dient Poe zur Schilderung seiner Frauengestalten. Für Ligeia findet sich diese Musikphantasie zweimal ausgeführt, einmal sogar seltsam präzisiert:

Ligeia! Wherever
Thy image may be,
No magic shall sever
Thy music from thee.
(Al Aaraaf, vol. VII p. 34.)

Nachdem Poe vergeblich alle erdenkbaren Vergleiche erprobt hat, um dem rätselhaften Ausdruck von Ligeias Augen durch die Sprache gerecht zu werden, scheint er ihn endlich in dem Ton von Streichinstrumenten entdeckt zu haben:

I habe been filled with it by certain sounds from stringed instruments. (Ligeia, vol. II p. 252.)

Auch die Bewegungen seiner Frauen sind musikalisch — Poe denkt dabei wohl an das Schweben und Gleiten, wie es Geistergestalten eigen ist, die Poe ebenso wie Dunstbildungen (wohl in Schattenerscheinungen) als musikalisch bezeichnet.

... You alone ... passed in all directions musically about me.
(The Colloquy of Monos and Una, vol. IV p. 208.)

... spirits moving musically.
(Haunted Palace, vol. VII p. 83.)

An opiate vapor, dewy, dim,
. . . .
Steals drowsily and musically
Into the universal valley.
(The Sleeper, vol. VII p. 51.)

2. Musik in der Natur.

Selbst die Natur: das rätselhafte Wachsen des Grases, der geheimnisvolle Schimmer des Mondes löst Tonwerte aus; ersteres wird durch eine alte Anschauung gestützt:

The murmur that springs
From the growing of grass
... the music of things —
(Al Aaraaf, vol. VII p. 34.)

I met with this idea in an old English tale, which I am now unable to obtain and quote from memory: — The verie essence and, as it were, springeheade and origine of all musiche is the verie pleasaunte sounde which the trees of the forest do make when they growe.

Yon Moon
Has sent a ray down with a tune.
(Fairy-Land, vol. VII p. 169/70, erste Faß.)

How phantastically it fell
With a spiral twist and a swell,
. . . .
With a tinkling like a bell!
(Fairy-Land, vol. VII p. 170.)

. . . .
So sings the soaring Moon.
(Irene, vol. VII p. 178.)

Thus hums the Moon within her ear.
(Irene, vol. VII p. 179.)

II. Charakteristische Synästhesien für unheimliche Gefühlswerte.

Charakteristischer und allgemein eindrucksvoller werden aber die Synästhesien nicht für das Schöne, sondern für das Grausige von Poe verwendet. Hier hat Poe einen äußerst bedeutsamen, ganz neuen Inhaltswert der Synästhesien erkannt. Der Begriff der Synästhesien, der den meisten Menschen fremd und daher unheimlich ist, muß ganz besonders geeignet sein, das Schreckhafte von Affekten zum Ausdruck zu bringen.

a) Synästhesien für das Dunkel.

1. Akustische Synästhesien.

So erwähnt Poe schon in der Jugendfassung von *Tamerlane,* 1827, einen Geisterton der dunklen Nacht und gewährleistet diese seltsame Synästhesie durch eigene Anschauung. Poe ist einer der wenigen Dichter, die eine Dichtungssynästhesie mit

eigenem Bekenntnis verbinden. Er ist sich der Seltsamkeit seiner Anschauung wohl bewußt und verteidigt sie mit einem Hinweis auf Byron:

That soul will hate the ev'ning mist
So often lovely, and will list
To the sound of the coming darkness (known
To those whose spirits harken).
(Tamerlane, vol. VII p. 7.)

I often fancied that I could distinctly hear the sound of the darkness, as it steals over the horizon — a foolish fancy, perhaps, but not more unintelligible than to see music — The mind, the music breathing from her face. (Vol. VII p. 142.)

So ist denn das deutsche *Witzwort*: »Architektur ist gefrorene Musik«, wie Schopenhauer es in seiner »Metaphysik der Musik« nannte[1]), durch das Medium Byrons auch nach Amerika gedrungen und hat wohl im wesentlichen auch die bereits erwähnte Musikanschauung im Menschen bei Poe gezeitigt.

Noch einmal deutlich wird der Toncharakter der Dunkelheit in *Al Aaraaf*, 1829, erwähnt:

Sound loves to revel in a summer night:
Witness the murmur of the grey twilight
That stole upon the ear, in Eyraco,
Of many a wild star-gazer long ago —
That stealeth ever on the ear of him
Who, musing, gazeth on the distance dim,
And sees the darkness coming as a cloud —
Is not its form — its voice — most palpable and loud?
(Al Aaraaf, vol. VII p. 31.)

Auch die Novelle von *Monos and Una*, die gleichsam alle Synästhesien sammelt, gibt diesen Ton der Nacht.

2. Sensorische Synästhesien.

Auch als sensorischer Effekt wird das Dunkel empfunden:

... is not its form ... most palpable.
(Al Aaraaf, vol. VII p. 31.)

... this darkness which is palpable, and oppresses with a sense of suffocation. (vol. II p. 361),

in einem gestrichenen Zusatz zu *Loss of Breath*.

---

[1]) Vgl. Rich. Albrecht, Rob. Brownings Verhältnis zu Deutschland (Diss. München 1912), S. 69.

The darkness, however, was now total; and we could only feel that he was standing in our midst.

(William Wilson, vol. III p. 319.)

Hier handelt es sich mehr um das Gefühl eines Schattens; vgl. für weitere Beispiele dieser optisch-sensorischen Übertragung L. Menz S. 90.

b) Synästhesien für den Tod.

Verstärkt bis zu einer Nonplusultra-Wirkung wird das Grausen eines langsamen Durchlebenlassens der einzelnen Phasen des Sterbens durch das Einführen der Synästhesien. Der Tod steht in fast allen Erzählungen Poes im Mittelpunkt des Interesses. Eigenes Vorgefühl hat hier wohl die Prämissen zu solcher genauen Kenntnis geschaffen.

Äußerst eindrucksvoll wird das allmähliche Absterben schon in dem gestrichenen Passus zu *Loss of Breath* (vol. II p. 357 ff.) geschildert. Und doch wird jene Schilderung an Schaurigkeit weit übertroffen von derjenigen in *Colloquy of Monos and Una* (vol. IV p. 206 ff.), wo dem Tode eine Auflösung der einzelnen Sinnesbereiche vorangeht:

The senses . . . assuming often each other's functions at random.

Zuerst verschmelzen Geschmacks- und Geruchssinn:

The taste and the smell were inextricably confounded, and became one sentiment, abnormal and intense.

(Colloquy p. 206.)

Der optische und akustische Nerv verbinden sich: hier geht Poe genau auf diese Verwandtschaftsbeziehungen ein und setzt Farbe und Kurve gleich Harmonie, Dunkelheit, das Eckige gleich Disharmonie.

I appreciated it (the effect of the rays which fell upon the external retina) only as sound — sound sweet or discordant as the matters presenting themselves at my side were light or dark in shade — curved or angular in outline. (p. 207.)

Optische und sensorische Wahrnehmungsinhalte verstricken sich. Der sensorische Sinn dominiert:

Thus the pressure of your sweet fingers upon my eyelids, at first only recognised through vision, at length, long after their removal, filled my whole being with a sensual delight immeasurable.

(p. 207.)

. . . as these (figures) crossed the direct line of my vision, they affected me as forms. (p. 208.)

Doch alle Sinne werden übertönt von dem akustischen Sinn:

. . . but upon passing to my side their images impressed me with the idea of shrieks, groans, and other dismal expressions of terror, of horror, or of woe. You alone, . . . passed in all directions musically about me.
(p. 208.)

Noch arbeitet der sensorische Sinn:

Night arrived; and with its shadows a heavy discomfort. It oppressed my limbs with the oppressions of some dull weight, and was palpable.
(p. 208.)

Der sensorische Eindruck wird aber durch den akustischen paralysiert. Eine Tongebung geht von den Lichtnüancen aus.

There was also also a moaning sound, not unlike the distant reverberation of surf, but more continuous, which, beginning with the first twilight, had grown in strength with the darkness. Suddenly lights were brought into the room, and this reverberation became forthwith interrupted into frequent unequal bursts of the same sound, but less dreary and less distinct. The ponderous oppression was in a great measure relieved; and, issuing from the flame of each lamp (for there were many), there flowed unbrokenly into my ears a strain of melodious monotone.
(p. 208.)

Schließlich verwischen sich auch die letzten Sinne. Es entsteht ein ganz neuer, ein sechster Sinn, jenes spiritistische Hinauszwingen bis ins absolute Negative, was Poe bei allen Sinneseindrücken erstrebt: das Gefühl des Zeitlosen alles Seins. Noch fühlte ich die Lichtstrahlen als Töne, noch reagierten die Sinne alle, aber schwach:

The lamps burned flickeringly; for this I knew by the tremoulousness of the monotonous strains. But, suddenly these strains diminished in distinctness and in volume. Finally they ceased. The perfume in my nostrils died away. Forms, affected my vision no longer. The opression of the Darkness uplifted itself from my bosom.
(p. 210.)

Schließlich:

All of what man has termed sense was merged in the sole consciousness of entity, and the one abiding sentiment of duration.
(p. 210.)

Dieser sechste Sinn hat also alle anderen Sinne absorbiert:

The mortal body had been at length stricken with the hand of deadly Decay. (p. 210.)

VIII. Kapitel.

Mrs. Browning.

I. Schwierigkeit der Beurteilung ihrer Synästhesien.

a) Mangel an Einheit in ihrer Dichtung.

Aus Mrs. Brownings Dichtung lassen sich keine Anhaltspunkte für ihre Stellungnahme zu den Synästhesien gewinnen. Ihre Dichtung ist überhaupt so wechselreich, daß sie nicht als Fortsetzung einer bestimmten literarischen Richtung oder Initiative einer neuen Dichtungsart angesehen werden kann. Der Mangel an Einheit laßt sie in ihrem Gesamtbild inhaltlich und formal schwer überblicken und einschätzen und verwehrt auch, in ihren stilistischen Einheiten betrachtet, selbst dem Literarhistoriker das unbewußte Herausfühlen des ihr typisch Eigenen, was seiner Akribie sonst so besonders leicht bei den großen Dichtern des 19. Jahrhunderts gelingt. — Mrs. Brownings Metaphern sind bald konventionell und gesucht, bald persönliche Inspiration, oft verstärken sie den Mangel an Konzentration und Klarheit in ihrer Dichtung, dann wieder sind sie von glücklichster Einfachheit. So ergeben sich denn nur negative oder höchst unsichere Wertfaktoren für die Beurteilung von Mrs. Brownings Synästhesien.

b) Seltenheit ihrer Synästhesien.

Dazu kommt, daß ihre Synästhesien äußerst selten sind und in dem großen Umfang ihrer Dichtung eigentlich untergehen. Die Beachtung von Sinneseindrücken steht eben weit hinter dem abstrakten Gehalt ihrer Dichtung zurück. Mrs. Browning führt ein reiches Gedankenleben, ihr sind durch ihre wissenschaftliche Bildung weite Welten aufgetan, in denen sich gewissermaßen alle äußeren Sinneseindrücke verlieren; ihr Leben, das größtenteils in tiefster Einsamkeit und Stille verläuft, zwingt sie zum Versenken in ein reiches Innenleben unter Verzicht auf jedes aktive Sein und Genießen. An Mrs. Brownings Syn-

ästhesien läßt sich nicht der Maßstab früherer Dichtungssynästhesien anlegen. Doch ist auch für sie die Sinnessphäre, aus der sie entnommen werden, nicht uncharakteristisch.

II. Arten der Synästhesien.

a) Sensorische Synästhesien als persönliches Empfinden.

Das starke Vorwiegen des sensorischen Moments in ihren Synästhesien spricht mir doch auch für deren persönliches Durchleben. Mrs. Brownings Wesen hat etwas durchaus Mimosenhaftes. Ihr Sichabschließen-Müssen vor jedem rauhen Luftzug, ihr Sichabschließen-Wollen auch vor jedem rauhen Wort beweist eine abnorm sensitive Natur, an der ihr Lebensleiden die Schuld trägt. Es ist nicht erstaunlich, daß auch ihre Synästhesien diese Sensibilität, die ihr ganzes Leben beeinflußte, durchahnen lassen. Die einmal gewonnene sensorische Synästhesieverknüpfung wird gewöhnlich von Mrs. Browning gleich noch einmal verwendet in ihrer Dichtung und zeugt durch diese nicht oft bei ihr zu bemerkende Konsequenz für eine persönliche Note. Mrs. Browning gibt gern einem seltsamen Fühlen der Musik nach, das jedes Tonhören fast paralysiert und sich zu einem kalten Schauer auswachsen kann:

> On a sudden, through the glistening
> Leaves around, a little stirred,
> Came a sound, a sense of music
> which was rather felt than heard.
> The Lost Bower XXXV, vol. III p. 116.

> ... a weird music-sound
> Crept up, like a chill, up the aisles long and dim —
> (The Lay of the Brown Rosary XXVII, vol. II p. 79.)

Dies Fühlen, mehr als das Hören des Tongehalts hatte auch Shelley schon gekannt. Seltsam ist aber Mrs. Brownings Vergleich von Musik mit einem Kältegefühl! Doch hätte sie ihr nervöses Zurückschrecken vor Musik, das sie wahrheitsgetreu in ihren Briefen an Browning eingesteht, nicht besser andeuten können als durch jenes Gefühl der Kälte, vor der sie lebenslang in Furcht leben mußte. Ich zitiere hier nur die aufschlußreichste Briefstelle Mrs. Brownings über ihre Erregung bei Musik:

... I was so frightened of the organ, that I hurried and besought my companians out of the door after a moment or two. Frightened of the organ! — Yes, just exactly that — and you may laugh a little as they did. Through being disused to music, it affects me quite absurdly. Again the other day, in the drawing room, because my cousin sang a song from the "Puritani", of no such great melancholy, I had to go away to finish my sobbing by myself. Which is all foolish and absurd, I know — but people cannot help their nerves — and I was ready to cry to-day, only to think of the organ, without hearing it.

Vergleiche weiter die Briefe vom 24. August 1846, 25. August 1846 und 31. August 1846.

Das durchdringende, fast schmerzvolle Gefühl überwältigender, weil ihr ungewohnter Tonstärkegrade, zeigen auch Mrs. Brownings Synästhesien für Lerchen- und Nachtigallenlied. Der Synästhesiebegriff bleibt beide Male der gleiche:

... the lark,
The high planets overtaking
In the half-evanished Dark
Casts his singing to their singing,
like an arrow to the mark.
(The Lost Bower XXXVIII, vol. III p. 117.)

And through his words the nightingales
Drove straight and full their long clear call,
Like arrows through heroic mails.
(Bianca among the Nightingales III, vol. IV p. 260.

Sensorische Reaktionen bieten auch folgende Synästhesien. Die Musik wird mit dem Herabgleiten eines Gewandes verglichen; das vorhergehende vollkommene Einhüllen in Musik wird vorausgesetzt:

I rose up in exaltation
And an inward trembling heat,
And (it seemed) in geste of passion
Dropped the music to my feet,
Like a garment rustling downwards! —
such a silence followed it.
(The Lost Bower XLIII, vol. III p. 119.)

... canst thou think and bear
To let thy music drop here unaware
In folds of golden fulness at my door?
(Sonnets from the Portuguese IV, vol. IV p. 38.)

Ein ganz ähnlicher Gedanke findet sich auch in folgender Synästhesie, die aber durch ein Übermaß von Bildern trotz ihrer

Ausführlichkeit den klaren Eindruck der vorigen Synästhesien nicht geben kann.

A Harmony, that, finding vent,
Upward in grand ascension went,
Up, upward! like a saint who strips
The shroud back from his eyes and lips,
And rises in apocalypse.
A harmony sublime and plain,
Which cleft (as flying swan, the rain, —
Throwing the drops off with a strain
Of her white wing) those undertones
Of perplext chords, and soared at once
And struck out from the starry thrones
Their several silver octaves as
It passed to God. The music was
Of divine stature . . .

(A Vision of Poets, vol. I p. 248.)

Zwei weitere Synästhesien zeigen den sensorischen Begriff hauptsächlich in das Epitheton, das einen akustischen Begriff begleitet, hineinverlegt:

And their voices low with fashion, not with feeling, softly freighted
All the air about the windows, with elastic laughters sweet.

(Lady Geraldine's Courtship XIX, vol. II p. 157.)

. . . sometimes she would bind me with her silver-corded speeches . . . (Lady Geraldine's Courtship XXII, vol. II p. 158.)

Mit einer sensorisch-optischen Ausgestaltung des bei den englischen Dichtern so viel beachteten Eindrucks der Stille beschließe ich die Übersicht von Mrs. Brownings sensorischen Synästhesien:

. . . the silence round us flinging
A slow arm of sweet compression, felt with beatings at the breast.

(Lady Geraldine's Courtship XLIII, vol. II p. 166.)

b) Optische und akustische Synästhesien.

1. Synästhesien der Sphärenharmonie.

Die Synästhesien von Mond- und Sternenton beruhen zu Mrs. Brownings Zeiten nun durchaus schon auf literarischer Tradition und sind auch bei ihr keineswegs klar ausgeführte Bilder:

. . . the cedars stood up motionless, each in a moonlight's ringing[1]).

(Lady Geraldine's Courtship XXI, vol. II p. 158.)

[1]) Die *Oxford Edition* — 1910 — gibt eine andere Fassung, wo die Synästhesie beseitigt ist:

the cedars stood up motionless, each in a moonlight ringing.

... stars that seem the mutest go in music all the way[1]).
(A Child Asleep V, vol. II p. 214.)

2. Musik im Menschen.

Das Fortleben des beliebten Synästhesiemotivs der Musikanschauung im Menschen zeigt sich auch in Mrs. Brownings Dichtung. Die erste Synästhesie, die ich zitiere, fügt sich in ihrer Ausdrucksgebung durchaus dem alten Herkommen an:

Oh, to see or hear her singing! scarce I know which is divinest, —
For her looks sing too.
(Lady Geraldine's Courtship XLIV, vol. II p. 167.)

Doch Mrs. Browning versteht auch bei dieser Art der Synästhesien persönliche Anschauungen mit zu berücksichtigen und überträgt dazu den Begriff der Musik auf die Dichtung, die ihr ans Herz gewachsen war:

... fine music (of authors) — which, being carried in
To her soul, had reproduced itself afresh
In finer motions of the lips and lids.
(Aurora Leigh III, vol. VI p. 120.)

Auf Mrs. Browning selbst angewandt, fände diese Synästhesie wohl ihre vollkommenste Berechtigung.

Die letzte Synästhesie dieser Art ist äußerst paradox gefaßt und zeigt so recht die Verschiedenheit von Mrs. Brownings Synästhesien. Eine persönliche sensorische Gefühlsnote, in der sowohl optischer als akustischer Eindruck ausklingen, ist aber auch hier unverkennbar:

From which long trail of chanting priests and girls,
A face flashed like a cymbal on his face
And shook with silent clangour brain and heart,
Transfiguring him to music.
(Aurora Leigh I, vol. VI p. 8.)

3. Beziehungen zwischen Farbe, Dunkelheit und Musik.

Eine Synästhesie hier macht in ihrer Originalität und liebevollen Ausführlichkeit den Eindruck persönlichen Erlebens:

Be my chamber tapestried
With the showers of summer,
Close, but soundless, glorified
When the sunbeams come here —

---

[1]) Die *Oxford Edition* hat ein Komma nach *mutest*.

> Wandering harpers, harping on
> Waters stringed for such,
> Drawing colour, for a tune,
> With a vibrant touch.
>
> (The House of Clouds VI, vol. III p. 188.)

Wir denken bei dem reizend-hübschen Stimmungsbild an Mrs. Brownings eigenes Zimmer, das sie mit so viel Liebe schmückte und in ihren Briefen beschrieb, und das ihr in seiner Abgeschlossenheit und Stille den realen Hintergrund zu solch feinen Traumbildungen bot.

Mrs. Brownings Ausdruck *Twilight of sound* in der nächsten Synästhesie erinnert an Keats' *Shadows of sound* (Lines: unfelt, unheard, unseen v. 2):

> ... her speaking is so interwound
> Of the dim and the sweet, 't is a twilight of sound
> And floats through the chamber.
>
> (The Lay of the Brown Rosary XVII, vol. II p. 61.)

Ton wird indirekt als Dunkelheit betrachtet in folgender Synästhesie:

> Now the vision in the sound
> Wheeleth on the wind around;
> Now it sweepeth back, away
> The uplands will not let it stay
> To dark the western sun.
>
> (The Romaunt of the Page XII, vol. II p. 44.)

4. Optische Synästhesie für die Stille.

Auch die Synästhesie, die die Stille als langsam sich öffnende Blume faßt, ist vielleicht einer eigenen stillen Beobachtung zu verdanken. Leicht ist das Bild, trotz Kenntnis der mannigfaltigen Formengebung für die Stille in der englischen Dichtung, nicht zu verstehen.

> I used to get up early, just to sit
> . . . .
> And hear the silence open like a flower
> Leaf after Leaf.
>
> (Aurora Leigh I, vol. VI p. 27.)

Eine Parallelstelle zu diesem eigenartigen Gedanken findet sich noch:

> And the silence,
> . . . .
> Audibly did bud and bud.
>
> (Bertha in the Lane XI, vol. II p. 141.)

IX. Kapitel.

Rossetti.

A. Rossettis Stileigenarten.

I. Seine Anschaulichkeit im Vergleich zu Keats und Tennyson.

Rossetti gehört wie Keats und Tennyson zu den anschaulichen Dichtern. Doch ist es interessant zu erkennen, wie ein jeder bei dieser allgemeinen Grundrichtung der Dichtung doch seine Eigenart zu wahren weiß. Keats' und Rossettis gegenständliche Bilder unterscheiden sich von denen Tennysons durch ein Fehlen des letzten Hauchs pulsierenden dramatischen Lebens. Sie bevorzugen das Ruhende. Tennyson hält seine Menschen gleichsam in einem lebendigen Moment fest; man ahnt ihre Ungeduld des Stillhaltens in Reflexbewegungen, alle Nerven sind gespannt, um das Leben doppelt kräftig wieder einsetzen zu lassen. Unvergleichlich ist diese Kunst in *Day-Dream* durchgeführt, wo dem Stillstand alles Lebens ein Zurückfluten in Kraft und Tätigkeit folgt. Tennyson beachtet auch aufs genaueste die Natur als stimmungsvolle Umgebung für seine Menschen.

Keats' und Rossettis Bilder sind zu scheiden durch den vorwiegenden Porträtcharakter von Rossettis Bildern. Die Menschen sind stets im Mittelpunkt, leise angedeutete Linien nur des Hintergrunds, am liebsten Interieurs, oft auch stille Natur.

Keats ist Meister der Kleinmalerei, und darum ist oft die Umrahmung, die er seinen Figuren gibt: stille Abgeschlossen-

heit des Innenraums (in *Eve of St. Agnes* oder *Eve of St. Mark*) oder die sichtliche Nähe der umgebenden Natur, bis ins kleinste ausgeführt, ja durchaus Hauptsache. Sehr oft scheidet er darum auch alle Figuren, jede Staffage aus seinen Bildern aus.

II. Rossettis Sensualismus im Verhältnis zu Keats und Tennyson.

Bei allen drei Dichtern beruht der Zauber der Dichtung zum großen Teil in der Wirkung von Sinneseindrücken, die bis zu direkten *luxuries* gesteigert und gesammelt werden. Keats und Tennyson kämpfen gegen solches Übermaß an, Tennyson oft mit großer Strenge — nicht so Rossetti. Selbst in den erstesten Gedichten, wo von der Wucht des lastenden Schicksals alles körperliche Fühlen paralysiert sein sollte, wird uns die Schwere des geistigen Leids durch Umsetzung in körperliche Elementargefühle zum Bewußtsein gebracht und die natürliche Reaktion auf all dies Quälende im Genießen jedes erlösend-erquickenden Sinneseindrucks hervorgehoben.

B. Abneigung gegen Synästhesien bei diesen drei Dichtern.

Ich habe es lange nicht verstehen können, warum Dichter wie Keats, Tennyson und nun gar Rossetti, der den Sensualismus bis zur Sinnesglut steigern kann, so wenig zu Synästhesien neigen. Aber ebenso wie ich mir das Fehlen der allgemeinen Synästhesien bei Keats und Tennyson und die besondere Wahl ihrer speziellen Synästhesieformen erklären lernte, so möchte ich auch durch folgende Erwägungen Rossettis Synästhesiemethode zu verstehen versuchen.

I. Das Beachten und Festhalten der gedämpften Sinneseindrücke bei Rossetti.

Rossettis Dichtung ist durchaus auf plastische Innenwirkung, Gegenwartsnähe eingestellt. Darum schließt er alles Grelle, Unruhige, Laute von ihr ab. Er sieht die Menschen mit dem Malerauge in eindrucksvollen Posen, ohne perspektivischen Abstand, so daß ihm kein malerischer Zug entgeht. Er sucht ausgeglichene harmonische Bewegungen seiner Figuren, Regungslosigkeit und abgeschlossene Stille ihrer Umgebung, sanftes abgeblendetes Licht des Hintergrundes, das Weiche und Warme

in sensorischen Empfindungen — es ist Treibhausluft, die man in seiner Dichtung atmet.

Die Abneigung gegen Synästhesien ergibt sich aus seinem Einfühlen in die Augenblickssinnesempfindungen bis zum mystischen Versenken, seiner Furcht vor ihrer Auflösung in ein körperloses Allgemeingefühl.

II. Kein Suchen nach Differenzierung der Sinneseindrücke bei Rossetti.

Rossetti kennt die Natur kaum, und Eindrücke, im Vorbeieilen erhascht, werden skizzenhaft, schematisch wiedergegeben. Ihm entgehen alle die wechselreichen, lebendigen Sinnesreize, die seine Vorgänger in der Natur entdeckt haben; er bedarf also auch nicht jenes Hilfsmittels von Synästhesieprägungen, die sich Keats und Tennyson geschaffen hatten, um auch die flüchtigen und feinen Sinnesvorstellungen in der Natur registrieren zu können.

C. Rossettis charakteristische Synästhesien für den Stimmungswert der Stille.

Doch auch Rossetti hat Synästhesien, die seiner Eigenart entgegenkommen. Alle seine gedämpften Sinneseindrücke sollen zusammenwirken zur Auslösung eines einzigen Gefühls der Stille — jener Stille, die die Müdigkeit und Schwermut seiner Gestalten bis zur Passivität und Resignation steigert und doch einen Unterton glühender Leidenschaft hörbar mitschwingen läßt. Das Motiv der Stille war von den Romantikern immer wieder gesucht und variiert worden, wohl niemals aber mit solcher Eindringlichkeit wie bei Rossetti. Nie zeigen sich die Disharmonien des Lebens greller als in Unterbrechungen jener Stille; nie werden wir uns der Harmonien im Leben besser bewußt als in Grundakkorden mit dieser Stille.

Wo die Beschreibung mit Pinsel oder Feder zur Wiedergabe dieser Stille trotz weitreichendster Ausdrucksmittel nicht genügt, nimmt Rossetti die Suggestionskraft der Synästhesien in Anspruch. So wird denn wieder in das Neue, Seltsame dieser Sinnesverknüpfungen ein weiterer ästhetischer Wert gelegt.

I. Seine allgemeinen Schilderungsmittel der Stille.

Wir wollen uns einige Darstellungsformen der Stille bei Rossetti vergegenwärtigen, um dann besser den Wert, den die Synästhesien hier für ihn gewannen, zu verstehen.

In *Bride's Prelude* ist es die Stille vor dem Sturm, die er schildern will.

Das Lasten der Stille wird verstärkt durch die Mitwirkung anderer Sinneseindrücke: Dunkel des abgeschlossenen Zimmers von solcher Ruhe, daß selbst im Schatten noch die Lichtwirkung störend erscheint, und grelles Sonnenlicht später zum allgemeinen Gefühl des Schmerzes mit beiträgt — ein Überluxus für das Auge an Innendekoration —, Übermaß an Sommerglut und schwerem Sommerduft. Leiseste, fast triviale Töne, nur bemerkbar bei solch äußerstem Schweigen, zwingen sich überdeutlich dem Bewußtsein auf und suggerieren dabei die ganze Tiefe der Stille: ein Klingen der Laute durch den Lufthauch des Vorbeigleitens — von draußen der dumpfe Ton auffallender Tennisbälle — drinnen das Zirpen hin und wieder des Vogels im Käfig — das fast unhörbare Rauschen des Gewandes bei einer Bewegung — von ferne das Plätschern eines Hundes weitab im Wassergraben — das Krächzen zweier Raben.

> But else, 'twas at the dead of noon
> Absolute silence. (p. 44),

weite Stille, Regungslosigkeit in der Natur bis zum Teich hin, weiß von Schwänen, ein Bild des Friedens — kein Lufthauch, kein Blatt, das gegen das Fenster schlägt; im Zimmer:

> Amelotte spoke not any word
> Nor moved she once;
> . . . .
> And kept in silence the same place. (p. 44.)

Diese Regungslosigkeit ist charakteristisch für Rossettis Figuren:

> . . . the gold hair upon her back
> Quite still in all its threads, — the track
> Of her still shadow sharp and black. (p. 48.)

Gegen diesen Frieden kontrastiert eine Stimme, ein leidenschaftlich-schauervolles Bekenntnis von Schuld. Im Augenblick der höchsten Erregung setzt die Stimme aus — die Lauschende, die sich an den anhaltenden Tonfall geklammert hat, die nichts sonst hört, ja nichts selbst sieht, während

> . . . listening without sight had grown
> To stealthy dread! (p. 48.)

wird bei dieser plötzlichen Stille von der Furcht übermannt:

> Afraid, as Children in the dark. (p. 48.)

Die Tragik des letzten Wissens ist wirksam vorbereitet. Nach dreimaligem Ansetzen des Bekennens, einmal von leisen Tönen des Friedens begleitet:

> Stray lute-notes, . . .
>
> . . . .
>
> Low like dirge-wail or requiem. (p. 50),

die die ganze Unruhe und Qual doppelt empfinden lassen, das nächste Mal von Dankestönen fast übertönt:

> High and wide
> Now rose the shout of thanks, which cried
> On God that He should bless the bride. (p. 60),

die wie ein Hohn scheinen, bricht die Stimme nach letzter Anstrengung plötzlich ab — damit schließt die Dichtung.

In *My Sister's Sleep* wird die Mitternachtsstille durch ganz leise Begleittöne abgehoben: Knistern des Kaminfeuers, Klirren von Stricknadeln, Knittern des seidenen Gewandes. Die Stille wird unterbrochen durch alltägliche Geräusche, die in der äußerlich fast absoluten, doch durch innere Erregung gestörten Ruhe ins Riesenhafte und Schaurige gesteigert scheinen und den tragischen Schluß des Gedichts vorbereiten.

In *Jenny* herrscht Friede der Nacht, der durch das Einsetzen des lauten Lebens des geschäftigen Morgens aufhört — seelisch aber durch den Gedanken an Jennys friedloses Leben, das zu ihrem Bild des Friedens seltsam kontrastiert, getrübt wurde.

Vollkommenste Harmonie der Stille empfindet man dagegen in dem Sonett *Silent Noon,* wo die Stille von Natur und Menschen sichtbar in beiden und das Doppelschweigen zwischen zwei Menschen zum Liede der Liebe wird.

Solche Stille, die durch ihre Intensität zum Ton wird, ist ein beliebter Gedanke bei Rossetti. Auch in *My Sister's Sleep* S. 230 hatte er gesagt:

> I heard the silence for a little space.

Ähnlich:

> . . . the quiet that is almost heard
> Of the new-risen day.
>
> (Dawn on the Night-Journey p. 303.)

Neben diesem Umsetzen der Stille in einen akustischen Eindruck wählt Rossetti auch ein solches in optische Momente:

> Sound is known Merely by sight.
>
> (Antwerp to Chent p. 260.)

Diese Anschauung leitet über zu den optischen Synästhesien der Stille. Sie sind unter den Synästhesien naturgemäß die häufigsten, doch finden sich auch eine gustative, ja selbst zwei sensorische Synästhesien für die Stille.

II. Schilderungsmittel der Synästhesien für die Stille.

Rossettis durchaus nicht zahlreiche Synästhesien zeigen eine gewisse Eintönigkeit durch die Wiederholung desselben Motivs. Wir finden folgende Grade der Stille in den Synästhesien variiert: die Stille allgemein, die unterbrochene Stille, die Stille des Lichts im Gegensatz zum Lichtton, das leise Atmen und schnelle Pulsieren von Licht und Dunkelheit, Licht, das in die Stille gleitet und in ihr aufgeht, das stille Wunder eines ruhig schönen Antlitzes mit stillen Lippen, die Stille und die gebrochenen Lichter als gustativer Genuß, die leise Stimme gleich einer weichen Berührung, die sanfte Berührung einer Hand als Medium der Stille; dieser letzte Gedanke kehrt noch einmal wieder in Rossettis Synästhesien.

a) Akustische und optische Synästhesien.

Rossetti verbindet mit dem Sehen der Stille klare plastische Wirklichkeit, die Dichter vor ihm kannten hier meist nur allgemeine unbestimmte Begriffe.

> 'Tis visible silence, still as the hour-glass.
>
> Silent Noon. House of Life, 19, p. 186.

Man glaubt das Herabgleiten des Sandes zu hören und wird sich doch nur bewußt, wie sichtlich still dies ist.

Genau so anschaulich wirkt folgende Synästhesie für die Stille. Die sich kräuselnden Wogen der Stille glätten sich wieder. Der Ton des Glockenschlags, der diesen Aufruhr vollbracht, verklingt.

> Twelve struck. That sound . . .
> . . . crept off; and then
> The ruffled silence spread again,
> Like water that a pebble stirs.
>
> My Sister's Sleep, p. 230.

Es folgen nun einige Synästhesien, die Stille und Licht umfassen. Rossetti verliert hierbei durch ein Zuviel von Bildern den Boden der Wirklichkeit.

Folgende Synästhesie könnte mit ihren doppelten Paradoxien in jeder Zeile und der paradoxen Verknüpfung der Zeilen direkt Swinburne zugesprochen werden:

> . . . Light hath a song
> Whose silence, being heard, seems long.
> (Near Brussels — A Half-way Pause p. 262.)

Rossetti zeigt noch größere Unverständlichkeit in der nächsten Synästhesie, wo vier Vorstellungsbegriffe aus nicht ersichtlichem Grund ineinander verwoben erscheinen:

> . . . like a palpitaring star
> Thrilled into song, the opera-night
> Breathes faint in the quick pulse of light.
> (Jenny p. 93.)

Die Berechtigung der Gleichsetzung von Glanz, der in Stille hinübergleitet, mit Tönen, die ineinander aufgehen, ist auch nicht ohne weiteres ersichtlich:

> Could you not drink her gaze like wine?
> Yet though its splendour swoon
> Into the silence languidly.
> As a tune into a tune,
> Those eyes unravel the coiled night.
> (The Card-Dealer p. 248.)

Im Sonetten-Zyklus *The House of Life* steigert sich Rossetti oft in eine mystische Schönheitsextase, die den Vorstellungsinhalt seiner Bilder noch weiter der Wirklichkeit entführt, als es selbst bei Shelley möglich war. So vermag ich dem Höhenflug folgender Synästhesie auch nicht annähernd zu folgen:

> Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
> But as the meaning of all things that are;
> A breathless wonder, shadowing forth afar
> Some heavenly solstice hushed and halcyon;
> Whose unstirred lips are music's visible tone;
> Whose eyes the sun-gate of the soul unbar.
> (House of Life 27. Heart's Compass p. 190.)

b) Akustisch-gustative Synästhesie.

Erfrischend klar und mittelbar in ihrer Wirkungskraft ist Rossettis gustative Synästhesie:

I had been sitting up some nights,
And my tired mind felt weak and blank;
Like a sharp strengthening wine it drank
The stillness and the broken lights.
(My Sister's Sleep p. 229.)

c) Akustisch-sensorische Synästhesien.

Es ist wohl kein Zufall, daß die folgende akustische und sensorische Synästhesie uns gleich zweimal in Rossettis Dichtung begegnet; sie gehört mit ihrer Hervorhebung des sensorischen Moments ganz zu Rossettis Eigenart und findet jedesmal deshalb auch liebevollstes Eingehen. Die erste sensorische Synästhesie dient mehr für den Begriff einer leisen Stimme, doch die darauf folgende Umkehrung, in der eine sensorische Wirkung für die Stimme eintritt, suggeriert sofort wieder das beabsichtigte Motiv der Stille und leitet über zu der nächsten Synästhesie, wo die hypnotische Gewalt eines sensorischen Gefühls die verstummte Musik weiterführt und weiterlebt:

. . . whose voice, attuned above
All modulation of the deep-bowered dove,
Is like a hand laid softly on the soul;
Whose hand is like a sweet voice to control
Those worn tired brows it hath the keeping of: —
(House of Life 26. Mid-Rapture p. 189.)

O leave your hand where it lies cool
Upon the eyes whose lids are hot:
Its rosy shade is bountiful
Of silence, and assuages thought.
O lay your lips against your hand
And let me feel yonr breath through it,
While through the sense your song shall fit
The soul to understand.

The music lives upon my brain
Between your hands within mine eyes;
It stirs your lifted throat like pain,
An aching pulse of melodies.
Lean nearer, let the music pause:
The soul may better understand
Your music, shadowed in your hand,
Now while the song withdraws.
(Song and Music p. 253.)

Diese letzte Rossettische Synästhesie gehört zu den schönsten und eindruckvollsten Synästhesien, die mir in der englischen

Dichtung begegnet sind. Sie gibt eine neue Variation zum romantischen Gedanken des Weiterträumens der Musik — einen Traum, den Wordsworth, vor allem Shelley und auch Meredith geliebt haben, und den Keats in seiner *Grecian Urn* festgehalten hat, als könnten wir den Klang niemals wieder verlieren.

D. Allgemeine Synästhesien der Sphärenharmonie bei Rossetti.

Einige weitere Synästhesien, die das Tönen der Sonne, des Mondes und der Sterne verwenden, wirken wenig ursprünglich und stellen gleichsam nur zufällige Ausdrücke dar.

> The music of the suns.
> (The Portrait p. 242.)

> Like the moon's growth, his face gleams through his tune.
> (The House of Life, 22 Heart's Haven, p. 182.)

(Wohl eine Anspielung auf den Mann im Monde.)

> . . . gaunt moonlights that like sentinels
> Went past with iron clank of bells.
> (The Bride's Prelude p. 37.)

> Her voice was like the voice the stars
> Had when they sang together.
> (The Blessed Damozel p. 234.)

> . . . and now she spoke as when
> The stars sang in their spheres.
> (The Blessed Damozel p. 233.)

> Now well-nigh was the third song writ, —
> The stars a third time sealing it
> With sudden music of pure peace:
> For echoing thrice the threefold song,
> The unnumbered stars the tone prolong.
> (Dante at Verona p. 14.)

X. Kapitel.

Swinburne.

A. Zahl der Synästhesien.

Die große Anzahl der Synästhesien, die wir bei Swinburne antreffen, und die unverhältnismäßig diejenige aller anderen Dichter, selbst Francis Thompsons, übertrifft, erweckt die Hoffnung, das Wesen der Synästhesien einmal aus dem Vollen heraus studieren zu können, so wie wir es in Deutschland besonders bei E. T. A. Hoffmann imstande sind. Aber wir sehen uns getäuscht und erkennen sehr schnell, daß Swinburne Synästhesien lediglich aus formalen Prinzipien verwendet, und der Begriff der Synästhesien ihm keineswegs individuelles Erleben darstellt.

B. Art der Synästhesien.

I. Der rhetorische Charakter.

II. Die Synonyme Ton und Licht.

Seine Synästhesien werden ihm zur Konvention — er kennt keine Allseitigkeit der Sinne, sondern immer wieder werden dieselben Wechselbeziehungen zwischen Ton und Licht aufgestellt, die so weit gehen, daß Ton und Licht bei ihm als absolute Synonyme gelten müssen. Außer im optisch-akustischen Gebiet sieht Swinburne noch eine Empfindungsanalogie beim gustativen Sinn. Damit ist — wenn man von ganz zufälligen Belegen absieht — die Charakteristik der Synästhesien bei ihm erschöpft. Eine inhaltliche Analyse seiner Synästhesien zur Betrachtung seines Sinneslebens wäre ergebnislos. Der Gebrauch der Synästhesien ist durchaus rhetorischer Natur.

Ia) Rhetorik basiert auf Leidenschaft.

Swinburne muß jedes Gefühl in höchster Potenz geben. Er kennt nur Leidenschaft: leidenschaftliche Liebe, leidenschaftlichen Haß. Auch seine Verherrlichung der Natur ist Extase, seine Panegyriken, die nicht selten wie stark aufgetragene Schmeichelei wirken, sind eine Begeisterung, seine literarischen Kritiken ungehemmte Subjektivität. Auch Swinburnes Leben, obwohl es so ereignislos und weltfremd verlief, war durchpulst

von einer ständigen inneren Erregung, die in seinem stets leidenschaftlichen Konversationston, der keine Pause der Wort- oder Gedankenwahl kannte, ihren Ausdruck fand.

Ib) Rhetorik basiert auf Sprachbeherrschung.

1. Das Metrum.

Swinburne schreibt auch als Redner. Seine Sprachbeherrschung ist phänomenal, sein Reichtum an Versformen steht wohl unübertroffen in der englischen Dichtung: Jedes Thema schuf sich seine eigene Melodie — ja gleich mehrere Melodien. Dem Metrum galt stets bei Swinburne die Hauptsorge. Es ist bemerkenswert, in wie vielen Sprachen Swinburne gedichtet hat. Er sagt selbst:

> I confess that I take delight in the metrical forms of any language of which I know anything whatever, simply for the metre's sake, as a new instrument; and as soon as I can, am tempted to try my hand or my voice at a new mode of verse like a child trying to sing before it can speak plain.
> (G. Noll, Anglia Beibl. 23, S. 139.)

2. Worte gleich Töne.

Swinburne hat seine Dichtung musikalisch nicht anschaulich komponiert; *he is a reed through which all things blow into music,* sagt Tennyson mit seinem feinen Verständnis für Versklang von ihm[1]). Es ist begreiflich, daß Swinburne Worte nicht nach ihrer Vorstellungskraft, sondern nach ihrem Klangcharakter wählt, daß Worte nur die Rolle von Tönen bei ihm spielen konnten, und daß er einer großen Anzahl zu seiner Stimmführung bedurfte.

Deshalb verwendet Swinburne kaum jemals ein Epitheton allein, sondern gleich mehrere, meist drei — vergleiche dagegen Keats —, kein einzelnes Bild, wenn auch noch so gewaltig in der Konzeption, sondern ganze Bildreihen, keinen schlichten Satz, sondern Hyperbeln, Paraphrasen.

3. Die Wiederholung.

Die Hauptwirkung wird bei ihm durch Wiederholung erzielt, die bis ins Extrem ausgenutzt wird und durch Balanzieren der Verse — bald Parallelismus, bald Antithese der Vershälften oder ganzen Verse — verstärkt wird: ganze

[1]) Memoir II p. 285.

Sätze, Wortpaare, einzelne Worte, stammverwandte Worte, Wortteile, vor allem aber Konsonanten und Vokale werden wiederholt, bis sie sich in unser Bewußtsein gleichsam einhämmern.

α) **Assonanz.**

Swinburne braucht für seine Tonmalerei blendende Farben, darum kann er gar nicht oft genug das Wort *light* nennen, es auch mit dem synonymen Ausdruck *bright* paaren oder auch mit den verwandten Begriffen *shine, lightning, sight, fire*, den Lichtobjekten *sky*, *eye*, *life* zusammenstellen. Ein Wort ruft allein durch die Klangassoziation die anderen fortwährend hervor, und der hohe Ton des Vokals *i* scheint für Swinburne direkt einen Toneffekt zu enthalten[1]).

β) **Alliteration**

Swinburne braucht für seine Orchestration starke Töne. Das *o* in seiner gewohnten Zusammenstellung *song: strong* bezeichnet ihm wohl Kraft, die durch Alliteration dann noch akzentuiert wird. Zu Lieblingsworten der Kraftsuggestion werden dann durch die Alliteration *song, strong, sound, speech, sighing*, dann *sea*, *sun*, *star*, Adjektive *sonorous*, *sovereign, swordlike*, auch der dem Stärkebegriff widersprechende Ausdruck *soft*, den Swinburne eng mit *strong* verbindet:

> Soft as light and strong
> Rises yet their song.
> (Barking Hall, vol. VI p. 331.)

oder:

> Soft and strong and loud and light,
> Very sound of very light.
> (A Child's Laughter, vol. V, p. 283.)

Alle diese Worte wiederholen sich fast unterschiedslos und sinnlos durch seine ganze Dichtung hindurch. Swinburne scheint gleichsam gefangen genommen von ihrem Klangwerte.

Es findet nun Durchkreuzung und Vermischung der verschiedenen Lautsymbole statt: es entstehen Zusammenstellungen wie *light* und *laughter, sound* und *sight, song* und *sun, speech* und *star, sound* und *sight* oder *sound shines, sun spoke, loud and light, singing sun, sees spoken* etc.

---

[1]) Vgl. E. Thomas, Algernon Charles Swinburne (London 1912), p. 17.

II) Synästhesien zwischen Ton und Licht, bedingt durch Alliteration, Assonanz und weitere Stilmittel.

Auf diesem rein laut-mechanischen Wege ist das Entstehen der Synästhesien zu erklären. Auch alles, was wir vorher als Sprachcharakteristikum der Swinburneschen Dichtung hervorhoben, läßt sich an den Synästhesien illustrieren — ja bedingt direkt den Wortlaut der Synästhesien. Swinburnes Synästhesien sollten deshalb beim Zitieren möglichst in ihrem Zusammenhang betrachtet werden und nicht als Belegstelle herausgeschält oder zur Hervorhebung des Hauptgedankens beschnitten werden.

a) Synästhesien mit vorherrschender Alliteration.

Die Haupttendenz in den Synästhesien ist die Alliteration. Es sind in der Tat wenige Verse in seiner Dichtung, die seiner Manie der Alliteration entgehen.

Die Alliteration zieht sich durch eine ganze Zeile:

... *l*aughter *l*ightened and flamed.
(Altar of Righteousness, vol. VI p. 317.)

A starrier *l*ustre of *l*ordier music rose.
(Prologue to the two Noble Kinsmen, vol. VI, p. 421.)

Öfters und auffallender aber gleich durch mehrere Verszeilen hindurch:

... *m*orning hears before it run
The *m*usic of the *m*ounting sun.
(Tale of Balen, vol. IV p. 175.)

... the *s*overeign *s*ound of *s*ong that rang
As though the *s*un to match the *s*ea's tune *s*ang.
(Prologue to a Very Woman, vol. VI p. 418.)

... the ... concord of thy tune
Rose under *s*kies ... like a
*S*ound of *s*ilver *s*peech of *s*tars.
(Philip Massinger, vol. V p. 301.)

*S*ong *s*prang between his lips and hands, and shone
*S*inging, and *s*trengthened and *s*ank down thereon,
As a bird *s*ettles to the *s*econd flight,
Then from beneath his harping hands with might
Leapt, and made way.
(Tristram of Lyonesse, vol. IV p. 16.)

The *s*un that *s*mote and kissed the dark to death
*S*pake, *s*miled and *s*trove, like *s*ongs triumphant breath.
(An Autumn Vision, vol. VI p. 154.)

Swinburne scheint eine Vorliebe für die *s*-Alliteration in den Synästhesien zu kennen. Sie erklärt sich durch die Verbindung mit seinem bevorzugten Begriff *song*.

Auch Alliteration von homogenen Konsonanten findet sich.

*F*lickering *v*eil of *v*ehement *w*ords.
(Marino Faliero, Wollaeger[1]) p. 81.)

Besonders gern spielt die Alliteration auf zwei Konsonanten:

The *f*lag-*f*lowers *l*ightened with *l*aughter.
(An Interlude, vol. I p. 199.)

. . . *s*ong-birds of *s*orrow, that *m*uffle
Their *m*usic as clouds do their fire.
(Dedication 1865, vol. I p. 295.)

Auch drei Konsonanten stehen oft in der Alliteration:

*B*least for the years' *s*weet *s*ake that were *f*illed and *b*rightened,
As a *f*orest with *b*irds, with the *f*ruit and the *f*lower of his *s*ong.
(In Memory of Barry Cornwall, vol. III p. 70.)

Die Gleichartigkeit der Konsonanten *r* und *l* läßt folgende Synästhesie als dreigliederig alliterierend erscheinen. Die Alliteration erstreckt sich hier selbst auf Prefixgleichheit[2]).

I shall *l*oathe *s*weet tunes, where a note grown *s*trong
*R*e*l*ents and *rec*oils, and *c*limbs and *c*loses,
As a wave of the *s*ea turned back by *s*ong.
(The Triumph of Time, vol. I p. 45.)

Die nächste Synästhesie ist als dreigliederig alliterierend zu bezeichnen:

A *s*tar in the *s*ilence that follows
The *s*ong of the death of the *s*un
*S*peaks music in ***h***eaven, and the ***h***ollows
And ***h***eights of the world are as one,
One ***l***yre that out*s*ings and out***l***ightens
The rapture of *s*unset.
(Astrophel, vol. VI p. 121.)

b) Synästhesien mit vorherrschender Assonanz.

Die Assonanz stellt bei Swinburne nicht solch hervorstehenden Faktor dar wie die Alliteration.

---

[1]) Studien über Swinburnes poetischen Stil, Diss. Heidelberg 1899.
[2]) a. a. O. S. 62.

Die verschiedenen *o*-Qualitäten werden in folgende Synästhesie eingeschlossen:

> Fine honey of s*o*ng-n*o*tes g*o*ldener than g*o*ld.
> (Thalassius, vol. III p. 296.)

Für zweifache Alliteration und einfache Assonanz mit Alliteration verbunden oder durch Binnenreim verstärkt, gebe ich folgende Synästhesie:

> ... *s*tarry *s*oundless music *s*aith
> That *l*ight and *l*ife wax perfect even through n*i*ght and death.
> (Altar of Righteousness, vol. VI p. 314.)

c) Synästhesien mit weiteren Stilmitteln.

Es würde zu weit führen und zu monoton wirken, alle Synästhesien zur Illustrierung dieser Prinzipien heranzuziehen. Ich will noch einige Beispiele der Synästhesien geben, in denen gleich verschiedene von Swinburnes Sprachmitteln zur Geltung kommen:

> Song visible, whence all men's eyes were *l*it
> With *l*ove and *l*oving wonder.
> (A New Year Ode. To Victor Hugo, vol. VI p. 41.)

Die *l*-Alliteration ist betont durch die Wiederholung stammverwandter Worte *love and loving*.

> ... a *s*unflower of *s*ong, on whose honey
> My *s*pirit has fed as a bee,
> Makes *s*unnier than morning was *s*unny
> The twilight for me.
> (Astrophel, vol. VI p. 121.)

Hier ist die Alliteration durch drei stammgleiche Worte *sun, sunnier, sunny* hindurchgeführt und akzentuiert:

> Music bright as the *s*oul of **l**ight, for wings an eagle, for notes a dove
> **L**eaps and shines from the **l**ustrous **l**ines where through thy *s*oul from afar above
> Shone and *s*ang till the darkness rang with **l**ight whose **f**ire is the **f**ount of **l**ove.
> (Astrophel, vol. VI p. 124.)

Wir bemerken durchgehend zweifache Alliteration *s* und *l*, in den drei ersten Vershälften Binnenreim *bright: light, shines: lines, sang: rang*. In den zweiten Vershälften 1. Parallelität *for wings an eagle, for notes a dove;* 2. Prefixgleiche Worte *afar above;* 3. Wortpaare mit neuer Nebenalliteration *fire: fount*. Ein Verschwenden der Lieblingsausdrücke *light, bright,*

shines, *lustrous*, *fire*, wovon *light* zweimal erscheint und *shines* mit *shone* ablautet, ist zu konstatieren.

> All the *r*apturous resur*r*ection of the year
> Finds the *r*adiant utterance perfect, sees the word
> Spoken, hears the light that speaks it ...
> (Hawthorn Dyke, vol. VI p. 258.)

Die *r*-Alliteration ist wenig auffallend gegenüber den andern Sprachmitteln. Das Paradoxon *sees the words spoken — hears the light that speaks it* ist lediglich der Freude an der vollständigen Antithese zuzuschreiben; die Wiederholung eines Wortes in zwei Aktionsarten *speaks und spoken* in einer Zeile verdient noch Beachtung. Deutlicher läßt sich derselbe Synästhesiebegriff als rein rhetorische Spielerei in folgender Kurzzeile beweisen:

> Light heard as music, music seen as light.
> (Thalassius, vol. III p. 296)

Ebenmäßiger kann keine Antithese balanciert werden: Die Endglieder sind gleich, die Mittelglieder sind gleich, die verbindenden Verbalglieder sind bewußte Gegensätze.

In allen diesen ganz willkürlich herausgegriffenen Synästhesien handelt es sich stets um den Begriff *light* — der meist sogar mehrmals genannt wird. Der Vollständigkeit halber gebe ich noch einige andere Synästhesien, wo es sich aber auch um Lichteffekte handelt:

> And the glory we see is as music we hear not, and dream that we hear.
> From blossom to blossom the live tune kindles, from tree to tree,
> And we know not indeed if we hear not the song of the life we see.
> (Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.)

Hier fehlt die Alliteration und Assonanz, dafür tritt in der ersten und dritten Zeile die mehrfache Wiederholung der beiden Begriffe *we see, we hear* ein, die durch eine Art Antithese doppelt wirksam erscheint. Die zweite Zeile weist Wiederholung von Satzgliedern auf: *from blossom to blossom, from tree to tree.*

> ... only beheld among them
> *S*oar, as a bird *s*oars
> Newly fledged, her visible *s*ong, a marvel,
> Made of perfect *s*ound and exceeding passion,
> *S*weetly shapen, terrible, full of thunders,
> Clothed *w*ith the *w*ind's *w*ings.
> (Sapphics, vol. I p. 206.)

Alliteration von *s* ist vorherrschend, eingeschaltet sind zwei weitere Alliterationsarten in der Wortverbindung *marvel made* und in den getrennten Worten *perfect* und *passion;* die letzte Zeile häuft Alliteration mit Assonanz in drei fast unmittelbar aufeinander folgenden Worten *with the wind's wings.* Weitere Stilmittel sind die Wortwiederholung *soar* und *soars*, das Paradoxon *visible song* und das Oxymoron *sweetly shapen, terrible.*

Ich wähle noch einige längere Belegstellen zum Schluß, die noch einmal besonders Swinburnes Alliterationsart — die Hauptalliteration mit ihrem Einschalten von Nebenalliterationen — illustrieren soll:

> *S*ounds ***l***ovlier than the ***l***ight,
> And ***l***ight more *s*weet than *s*ong from night's own bird
> Mixed each their hearts with other, till the ***gl***oom
> Was ***gl***orious as with all the *s*tars in bloom,
> *S*onorous as with all the *s*pheres in chime
> *H*eard *f*ar through *f*lowering *h*eaven . . .
> (Birthday Ode, vol. III p. 349.)

Die Hauptalliteration auf dem *s*-Konsonant setzt aus in Zeile 3 und 6; sie wird unterbrochen durch *l*-Alliteration, *gl*-Alliteration und in der letzten Zeile durch ein Variieren von *h*- und *f* Alliteration. Die *l*-Alliteration weist noch Wortwiederholung bei relativischer Anknüpfung am Anfang der zweiten Zeile auf, die *gl*-Alliteration verbindet Antithesenbegriffe *gloom: glorious*, die umschließende *h-f*-Alliteration schmiedet äußere und innere Wortpaare zusammen: *heard far: flowering heaven.* Binnenreim kennt Zeile 2 *light: night('s),* Parallelwiederholung Zeile 4 und 5 *as with all:*

> . . . *s*ong's deep *s*ky
> *S*aw Shakespeare pass in ***l***ight, in ***m***usic die,
> No ***l***ight ***l***ike his, no ***m***usic, ***m***an ***m***ight give
> To bid the darkened *s*phere, ***l***eft song***l***ess ***l***ive.
> *S*oft though the *s*ound of Fletcher's *r*ose and *r*ang
> And ***l***it the ***l***unar darkness as it *s*ang,
> Below the *s*inging *s*tars the *c*loud-*c*rossed moon
> Gave back the *s*unken *s*un's a trembling tune.
> (Prologue To The Two Noble Kinsmen, vol. VI p. 421.)

Die Alliteration variiert *s*-, *l*- und *m*-Konsonanten; die alliterierenden Worte werden möglichst eng zusammengestellt, bis in den letzten vier Zeilen die Alliteration direkt Wortpaare

verbindet, wozu dann noch neue Alliterationswerte treten. Die Anfangszeilen weisen Assonanz auf *sky, light, die, light, like, might,* anschließend folgt Häufung von Alliteration auch in tonlosen Worten; in einer Vershälfte *music, man, might.* Hierauf schließt sich das abwechselnde Intonieren von *s*- und *l*-Alliteration an *sphere, left, song, less, live:*

> ... thanksgiving for utter fruition of sight,
> For sight and for sense of a world that the sun finds **m**eet for his lyre.
> **M**usic **m**ade of the **m**orning that smites from the chords of the **m**ute world song
> Trembles and quickens and lightens, unfelt, unbeholden unheard,
> From blossom on blossom that climbs and exults in the strength of the sun grown strong,
> And answers the word of the wind of the spring with sun's own word.
> (Hawthorn Tide, vol. VI p. 292.)

Die erste Zeile schlägt den Alliterationston *s* leise an, *sight.* Die zweite Zeile nimmt ihn gleich auf und führt ihn weiter *sight, sense, sun;* die Alliteration auf *m* wird vorbereitet *meet.* Die dritte Zeile variiert die *s*- und *m*-Alliteration *music, made, morning, mute: smites* und *song.* Die vierte Zeile, in der die Alliteration aussetzt, weist zwei parallele Vershälften auf; in der ersten stehen drei Verbbegriffe, in der zweiten drei Adjektive mit gleicher Prefixwiederholung *unfelt, unbeholden, unheard.* Die fünfte Zeile nimmt in der zweiten Hälfte die *s*-Alliteration wieder auf: *strength, sun, strong.* Die erste Hälfte zeigt Wortwiederholung: *from blossom on blossom.* Die letzte Zeile bringt einen neuen Alliterationston *w: word, wind, word;* die *s*-Alliteration wird weiter gehalten, Wiederholung von *word* und dann von *sun,* das noch in Zeile 2 und 5 steht, findet sich.

Vielen von diesen, besonders den längeren Synästhesien, muß direkt ein Sinn abgestritten werden.

C. Vorkommen der Synästhesien.

Bemerkenswert ist es, daß sich die Synästhesien bei Swinburne meistens in der Extase ergeben — in einer *emotion of words* [1]). Die Synästhesien sind Swinburnes stärkster Ausdruck der Begeisterung. Seine Lobeshymnen für Barry Cornwall, Sir Henry Taylor, Richard Wagner,

[1]) Der Ausdruck stammt von John Drinkwater, Swinburne (London 1913), p. 15.

Victor Hugo, vor allem aber Gautier weisen Synästhesien auf. Ganz besonders oft klingen Synästhesien an in seinen poetischen Besprechungen alter Dramen und Dramatiker. Die Synästhesien sollen hier durch das Paradoxe auffallen und Eindruck erregen. Auch viele Naturgedichte enthalten Synästhesien. Daß auch die Synästhesien seiner Prosa durchaus nicht fremd sind, habe ich durch verschiedene Beispiele schon bewiesen und erwähnt, daß sich die sogenannte Lieblingssynästhesie *melody of colour* mit allen möglichen Varianten immer wieder bei ihm findet. Selbst in seinem Roman in Briefen, *Love's Cross-Currents* erscheint diese Lieblingssynästhesie in ihrer Übertragung:

> You shall scent me out the music to that some day; the song made of the sound of flowers, and colour of music.
>
> (Letter of Reginald H. to Mrs. Radworth [Tauchnitz], p. 243.)[1]

Ähnlich *silence of colour*[2]).

Swinburne scheint dann in *Heptalogia*, Spottgedichte auf die Dichtung seiner Zeit, den Ausdruck *monochord of colour* im *Sonnet for a Picture*, das natürlich auf *Rossetti* zielt, direkt parodieren zu wollen.

XI. Kapitel.

Meredith und James Thomson.

Einleitung: Das Verstandesmäßige ihrer Synästhesien.

Bei Meredith und James Thomson war es mir im allgemeinen nicht möglich, Beziehungen zwischen Sinnesleben, Dichtungsstil und ihren Synästhesien aufzudecken. Merediths und James Thomsons Technik der Synästhesien zeigt deutlich

[1]) Vgl. Ed. Sattler, A. Ch. Swinburne als Naturdichter (Diss. Bonn 1910), p. 19.

[2]) *Lovés Cross-Currents* p. 245.

die Umwertung, die eine Betrachtung ihrer Synästhesien erfordert. Wenn ich auch nicht bei all den Synästhesien Abhängigkeit von bestimmten Vorbildern annehmen möchte — bei ihren höchst stilisierten, künstlichen Synästhesien ist dies oft ganz unmöglich —, so muß ihnen doch das Unbewußte, das Bestechend-Subjektive der früheren Synästhesien abgesprochen werden: ihre Synästhesien sind ein Produkt des Verstandes, nicht des unbewußten Fühlens.

Ich muß mich also begnügen, die Synästhesien rein deskriptiv aufzuzählen und nur, wenn möglich, in ihnen das Fortklingen einstmals angeschlagener Synästhesiemotive herauszuhören.

A. Merediths akustisch-optische Synästhesien.

Meredith verwendet auffallend viele Synästhesien für die Klangwerte des Nachtigallen- und Lerchensangs. Es sind die alten Bilder des Wassers, die uns hier wieder begegnen, nur daß sie sich, Merediths Eigenart entsprechend, mit ihren Begriffsunterarten in dichter Reihenfolge aufeinander drängen. So hatte auch Shelley versucht, dem Nachtigallen- und Lerchenlied sprachlich nahe zu kommen, doch stand ihm der ganze Bilderreichtum seiner viel größeren Sinneswelt zur Verfügung:

He drops the silver chain of sound,
Of many links without a break,
In chirrup, whistle, slur and shake,
All intervolved and spreading wide,
Like water-dimples down a tide
Where ripple ripple overcurls
And eddy into eddy whirls.
(The Lark Ascending, vol. I p. 111.)

Sweet-silvery, sheer lyrical,
Perennial, quavering up the chord
Like myriad dews of sunny sward
That trembling into fulness shine,
And sparkle dropping argentine.
(a. a. O., vol. I p. 112.)

... he brings
. . . .
A song of light, and pierces air
With fountain ardour, fountain play,
To reach the shining tops of day,
And drink in everything discerned
And ecstasy to music turned.
(a. a. O., vol. I p. 111.)

. . . unnumbered throats
Flung upward at a fountain's pitch,
The fervour of the four long notes,
That on the fountain's pool subside,
Exult and ruffle and upspring:
Endless the crossing multiplied
Of silver and of golden string.
There chimed a bubbled underbrew
With witch wild spray of vocal dew.
(Night of Frost in May, vol. II p. 239.)

And showers of sweet notes from the larks on wing,
Are dropping like a noon-dew.
(Modern Love XI, vol. I p. 13.)

Meredith unterwirft sich auch der alten Anschauung der Sphärenharmonie. Die stumme Musik des Mondes, die in zwei Gedichten wiederkehrt, wird überzeugend bei ihm motiviert:

True harmony within can apprehend
Dumb harmony without.
(Modern Love XXXIX, vol. I p. 41.)

The low rosed moon, the face of Music mute,
Begins among her silent bars to climb.
(Modern Love XXXVII, vol. I p. 39.)

O visage of still music in the sky!
Soft moon! I feel thy song, my fairest friend!
(Modern Love XXXIX, vol. I p. 41.)

Life were music of the sun.
(The Three Singers to Young Blood, vol. I p. 136.)

B. Sensorisch-akustische Synästhesien.

Das sensorische Umwerten der Stille, das künstlerisch am schönsten Rossetti gelingt, wirkt besonders überzeugungsvoll bei Meredith, weil der Leser das oftmals direkt körperlich lastende Gefühl des Schweigens zwischen seinen Menschen mitempfindet.

She felt the silence thicken, heard it shriek,
Heard Life subsiding on the eternal hum.
(The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 59.)

But muteness whipped her skin.
(The Sage Enamoured and the Honest Lady, vol. I p. 58.)

Merediths gustative Synästhesien bedürfen keiner Betrachtung.

C. Merediths vollkommenste Synästhesien.

Interessant sind zwei längere Synästhesien bei Meredith, die sich schon durch ihre Ausführlichkeit und die Selbstverständlichkeit der Sinnesübertragungen von der Allgemeinheit der Synästhesien abheben. Die erste Synästhesie sieht höchsten Genuß in einem Zusammenwirken der Sinne bis zum völligen Vermischen des optischen mit dem akustischen Sinnesbereich:

> Sweet, sweet: 't was glory of vision, honey, the breeze
> In heat, the run of the river on root and stone,
> All senses joined, as the sister Pierides
> Are one, uplifting their chorus, the Nine, his own.
> In stately order, evolved of sound into sight,
> From sight to sound intershifting.
>
> (Melampus XIII, vol. I p. 125—126.)

Die zweite Synästhesie betrachtet einen so herrlich-schönen Anblick von Farbenharmonie, daß er, um darstellbar zu sein, eben einer neuen Sinnessprache bedarf und so schließlich *beyond the senses* gelangt:

> Choice of what blooms round her fair garden run
> In climbers or in creepers or the tree,
> She ranges with unerring fingers fine,
> To harmony so vivid that through sight
> I hear, I have her heavenliness to fold
> Beyond the senses.
>
> (Grace and Love, vol. I p. 192.)

Die Vorstellung einer über alles menschliche Ermessen erhabenen Schönheit, die nur unter Mitwirkung mehrerer Sinne, unter Berücksichtigung des dem Dichter eindruckvollsten Sinnes erfaßbar scheint, ist die treibende Kraft zu sehr vielen Synästhesiebildungen. Shelley erprobte zu dieser Formgebung die ganzen Tonregister seiner so vollkommen ausgebildeten und schnell respondierenden Sinnesnerven. Keats nahm zu solcher sinnfälligen Vorstellung Zuflucht an dem ihm nächstliegenden, stärkst empfindenden, gustativen Sinn. Byron sah in überirdischer Schönheit von Mensch oder Natur andachtsvoll Musik. Die Möglichkeit des Hinauszwingens einer Sinnesschönheit über die einzelnen Schranken der Sinnesbereiche hat Meredith sicherlich gelockt. Er verachtet das spezifisch-romantische Betonen des Sinneslebens unter Vernachlässigung des Verstandeslebens und klagt:

> . . . the senses . . .
> Usurp the station of their issue mind . . .
> (Earth and Man, 34, vol. I p. 149.)

Merediths Gegnerschaft zum romantischen Fühlen ist wohl auch für die relative Seltenheit seiner Synästhesien verantwortlich zu machen.

a) James Thomsons gustative Synästhesien.

Bei James Thomson muß das starke Berücksichtigen der gustativen Synästhesien auffallen. Alle diese Synästhesien haften an dem einen Begriff des Weines. Wir kennen die Macht, die der Wein in James Thomsons Leben ausgeübt hat, und dürfen hier vielleicht mit einer persönlichen Note rechnen. Das seltsame Bild *violet wine* taucht gleich in zwei Gedichten auf:

> . . . my eyes,
> My bodily eyes, drank in with sateless thirst
> Thy noblest beauty.
> (Bertram to the most Noble and Beautiful Lady Geraldine, vol. II p. 337.)

> . . . myriad sounds and forms and hues
> Their sparkling sensual wine infuse,
> Till the soul drowses in its drunken clay.
> (A Festival of Life, vol. II p. 286.)

> . . . filled . . . love's chalice with the wine of music and song.
> (He Heard Her Sing, vol. II p. 46.)

> We will drink anew of old pleasures;
> In the golden chalice of song.
> (A Poem, vol. II p. 438.)

> . . . the balm
> Of herb and flower made all the air rich wine.
> (Weddah and Om-El-Bonain, vol. I p. 55.)

> How your eyes dazzle down into my soul!
> I drink and drink of their deep violet wine,
> And ever thirst the more, although my whole
> Dazed being whirls in drunkenness divine.
> (Sunday at Hampstead X, vol. I p. 205.)

> Sealing thine eyes in passion's dear eclipse,
> With pressure on the full blue-veinèd swell,
> And thrillings o'er the silken lashes fine,
> Mid interdraughts of their deep violet wine? . . .
> (Bertram to the Lady Geraldine, vol. II p. 343.)

b) Optisch-akustische Synästhesien.

James Thomson wurzelt in der allgemeinen Zeitanschauung mit seinen Metaphern vom Strahlen des Tones und Tönen des Lichtes. Doch wären seine Synästhesien, die jeden Gedanken steigern und dabei doch verwirren, ohne Kenntnis der Vorbilder kaum zu verstehen:

> ... see;
> ... the dome's infinity,
> Lamp'd by all the rhythmic quires
> Of those unconsuming fires!
>
> (Tasso to Leonora, vol. II p. 314.)

> ... the mighty hands dark-brown
> Grasped a great chorded shell, whose sleek lips played
> Wild freaks of rainbow lightenings to illume
> The gorgeous thunders of its hollow womb.
>
> (Ronald and Helen, vol. II p. 209.)

> And up the music-moonlight sea
> She floated calm and slow —
>
> (An Old Dream, vol. II p. 357.)

Auch die scheinbare Einfachheit seiner Synästhesie vom Mond- und Sternenton erweist sich als ein Equilibrieren mit den einmal als analoge Größen erkannten Begriffen von Ton-, Mond- und Sternenlicht:

> ... the moon herself in my dream ...
> Was only the voice supreme, translated into pure light.
> ... the stars were the notes of the singing
> And the moon the voice of the song.
>
> (He Heard Her Sing, vol. II p. 53 und wiederholt p. 54.)

Es reihen sich nun die Reminiszenzen an das romantische Musiksein des Menschen an. Die letzte Synästhesie wagt eine apodiktische Schlußfolgerung auf alle die Musik-Voraussetzungen im Menschen, die diese Gedanken wohl erschöpfen und auf alle Zeiten aus der Dichtung bannen sollte.

> You floated past me, glorious, tranquil, proud;
> Borne gliding on with such serenest grace
> By slow sweet music, that it seemed to be
> Voicing thine own soul's inward harmony.
>
> (Lady Geraldine, vol. II p. 338.)

> I saw and heard with such delight
> As rarely charms our lower sphere:
> Blind Handel would not miss his sight,

Thy beauty voiced thus in his ear;
Beethoven in that face would see
His glorious unheard harmony.
(To a Pianiste, vol. II p. 431.)

c) Osmatisch-akustische Synästhesie.

Für die Synästhesie mit ihrer Duft- und Tonvermischung läßt sich eine ganze Skala Beispiele mit gleichen Begriffsverknüpfungen aufstellen; es gab kaum einen Romantiker, der sich das vereinigte Stimmungssuggestionsmittel von Duft mit Musik entgehen ließ. Vor allem liebt es Shelley:

... I wound
Through dewy meads and gardens of rich flowers,
Whose fragrance like a subtle harmony
Was fascination to the languid hours.
(The Doom of a City III, vol. II p. 126.)

d) Weitere Synästhesien.

Merkwürdig unnatürlich wirkt die nächste Thomsonsche Synästhesie, für die mir Vorbilder nicht bekannt sind:

He placed a kiss upon my brow and hair,
. . . .
I felt it burning like a ruby there,
The pallid pearl-gleams in its fulgence died.
(Ronald and Helen, vol. II p. 243.)

Im allgemeinen baut James Thomson seine Synästhesien auf Vorbilder auf, pointiert sie einerseits, andrerseits aber umschreibt und kompliziert er sie. Auch die einfachen Synästhesien, der Vergleich zwischen Stimme und Säule, werden durch Wiederholung verstärkt, oder der Vergleich, Lachen gleich Vögeln, wird weitläufig ausgeführt:

Then she lifted her voice sublime
. . . .
... firm as a column
It rose ...
. . . .
Firm as a marble column soaring with noble pride.
(He Heard Her Sing, vol. II p. 52.)

And laughters winged with joy were wont to rise
And wander bird-like through the suntranced skies,
Rippling deliciously the languid air.
(The Doom of a City XV, vol. II p. 140.)

XII. Kapitel.

Francis Thompson.

Einleitung: Inwieweit ist er ein Originalgenie?

Francis Thompsons Dichtung ist ganz getränkt von der Anschauungsweise und Ausdrucksform der metaphysischen Dichter des 17. Jahrhunderts. Und erst eine Untersuchung dieses Einflusses, wie ihn auch die neueste ausführliche Behandlung von Francis Thompsons Stil — die Dissertation Beacocks — wohl noch nicht abschließend dargelegt und an greifbaren, auffallenden Beispielen und Wortparallelen erschöpfend genug illustriert hat, würde zu einer Beurteilung dieses seltsamen Dichters berechtigen. Francis Thompsons Dichtung macht auf den ersten Einblick durchaus den Eindruck des Gesuchten und Überspannten — dies um so mehr, wenn man aus der subjektiven Gedankenwelt der Romantik kommt. Doch der Weg zu seiner Dichtung fuhrte über Swinburnes Wortextase, Merediths Gedankensteigerung und Bildverschränkung, James Thompsons Nervenreizmitteln — ein wenig von ihnen allen auch enthaltend. Noch harrt also die Frage der Lösung, ob Francis Thompsons Dichtung als elementarer Ausdruck eines allgemeinen Glückstaumels, Reaktion auf ein Leben voll trostlosen Leides angesehen werden darf, oder ob sie das Ergebnis abgeklärter, bewußter, literarisch-geschulter Geistesarbeit darstellt. Sein Stil wirkt blendend, betäubend; Visionen auf Visionen, die an uns vorbeihasten, sich zusammendrängen, überstürzen, durchkreuzen — Visionen eines verzückten, schönheitstrunkenen Dichters, der durch Glanz und Jubel aufstreben will zum Unendlichen. Francis Thompson ist dabei aber keineswegs

Sensualist, er genießt die Welt nicht als das, was sie ist, sondern als das, was sie bedeutet.

A. Synästhesien kein Ausdruck des Sensualismus.

Auch die vielen Synästhesien, die wir bei Francis Thompson finden, stempeln ihn nicht zum Sensualisten, haben wir doch längst einsehen gelernt, daß nicht gesteigertes Sinnesleben der Synästhesien bedarf, sondern das Über-den-Sinnen-Stehen. Als Kriterium für Francis Thompsons Sinnesleben kommen seine Synästhesien also nicht in Betracht; sie ordnen sich vielmehr ganz einem einheitlichen Leitgedanken seiner Dichtung unter. Fr. Thompson ist Mystiker, dem die Natur, das Leben, die Sinneskräfte und -daten, die abstrakten Vorstellungen bis zu den konventionell-erstarrten Begriffen allbeseelt sind. Attribute, »Daseinsformen« des ewigen Seins, Symbole des Lebendigen, Hüllen, hinter denen ein Urgeist geahnt wird:

> . . . under all these shrouds
> Of light, and sense, and silence . . .
> A presence everywhere.
>
> (A Corymbus for Autumn, vol. I p. 144.)

Was anderen Dichtern äußerliche Metapher ist, ist Francis Thompson Wirklichkeit — und seine Wirklichkeit wiederum ist ihm Gleichnis —, Metapher von solcher Bedeutung, daß sie kaum geahnt wird:

> Trope . . . itself not scans
> Its huge significance.
>
> (Sight and Insight, vol. II p. 49.)

B. Voraussetzung seiner Synästhesien.

I. Sinneskräfte als lebende Wesen.

Der Mystiker Fr. Thompson sieht nun in der Pflanzen- und Tierwelt unterschiedslos dasselbe Leben. Seine Verkörperung des Abstrakten durchläuft deshalb auch die ganze Stufenleiter der Entwicklung, doch scheint er besondere Vorliebe für die Metaphern von Pflanze und Tier zu kennen, vielleicht fallen auch solche Bilder nur uns besonders auf, weil sie uns fremdartiger sind als uns gewohnte Personifikationen. Da er auch die Sinne als lebende Wesen annimmt, so lassen seine Synästhesien gern alle Sinnesergebnisse in das optische Sinnesbereich konvergieren. Besonders mannigfaltig ist hier die Bildersprache für Musik, die alle Lebensformen aufweist,

deren Daseinsberechtigung aber selten, selbst im Zusammenhang der Dichtung, verständlich ist. Ich zitiere deshalb nur wenige Beispiele:

> ... music
> Budded like frequence of glad daisies.
> (Ode for the Diamond Jubilee of Queen Victoria, 1897, vol. II p. 137.)

> ... disclose my flower of song upcurled.
> (Sister Songs, vol. I p. 26.)

> My songs have followed you,
> Like birds the summer.
> (Love in Dian's Lap, vol. I p. 85.)

> ... he felt the melody make tune like a bee
> In the red rose of his heart.
> (The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.)

> ... the song sank down his soul like a Naiad through her pool.
> (The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.)

> Music droops her fingers.
> (The Sere of the Leaf, vol. I p. 194.)

II. Vereinigung der Sinneskräfte im lebenden Allsein.

Das lebendige Sein, das Fr. Thompson überall sieht, zwingt ihn auch, alle Sinneskräfte in dasselbe zu lokalisieren. Solch Übertragen verschiedener Sinnesqualitäten in den optischen Vorstellungsinhalt des Lebens führt zur Verbindung mehrerer Sinnessphären, z. B. der angenommene Tonausdruck der Pflanzen oder der Sonne ergibt eine Übertragung aus dem akustischen in das optische Sinnesgebiet.

Ich habe natürlich diese Metaphern Fr. Thompsons nicht vollzählig in meine Aufstellung der Synästhesien aufnehmen können, sie widersprechen den Voraussetzungen der Synästhesien, die ich früher formulierte — ich habe sie andrerseits auch nicht übergehen können, da sie die Wesensart, ja das Sein geradezu seiner Synästhesien in ihrer Hauptsache bedingen.

C. Zweck seiner Synästhesien.

I. Mystische Bedeutung der Sinnesreize, vor allem in ihrer Ausdrucksform als Synästhesien.

a) Mystik der primären Sinnesreize.

Es liegt nun eine tiefe, mystische Bedeutung in jedem Sinnesreiz, den wir empfangen, vor allem in den

Sinnesverbindungen, für die die Allgemeinheit scheinbar kein Organ besitzt — den Synästhesien.

Die Farben sind mystische Wesen: *amber-clear and glossy-gold* bezeichnet *tenderness*, *greening sapphire* : *sorrow* usw. (Sister Songs vol. I p. 32)[1]).

Fremdartig berührt uns die symbolische Auslegung einer osmatischen Reaktion:

The world's unfolded blossom smells of God.
(Night of Forebeing, vol. II p. 35.)

Noch fremdartiger die folgende Synästhesie:

And thy scent of Paradise on the night-wind spills its sighs,
Nor any take the secrets of its meaning.
(Lilium Regis, vol. I p. 151),

dann mit Übergang auch noch ins akustische Gebiet des Liedes:

But my Song shall . . .
. . . sigh with joy the odours of its meaning.
(Lilium Regis, vol. I p. 151.)

Auch in den akustischen Reizen klingt eine mystische Stimme:

Pipe or cithern, stopped or strung,
Mimics but some spirit tongue.
(Sister Songs, vol. I p. 31.)

And higher and a solemn voice
I heard through your gay-hearted noise;
A solemn meaning and a stiller voice
Sounds to me. (Night of Forebeing, vol. II p. 34.)

So sang she . . .
. . . her magic singing . . .
Mystical in music.
(Mistress of Vision, vol. II p. 10.)

Viele ahnen diese mystische Sprache der Musik. Wenige aber vernehmen den mystisch-akustischen Ausdruck auch in der Blume; in der kleinen Feldblume wird er teils direkt gehört, teils in seiner Auflösung in eine optische Sinnesgebung gesehen:

. . . musical of the mouth of God
To all had ears to hear it;
Mystical with the mirth of God,
That glow-like did ensphere it.
(Field Flower, vol. II p. 201.)

[1]) Vgl. Rooker, Francis Thompson (Thèse Paris 1913), p. 67.

Diese Sinnesergebnisse, bald der Allgemeinheit, bald nur dem Eingeweihten, dem Dichter erkennbar, lassen das Übersinnliche, das der großen Welt verborgen bleibt, ahnen, lassen sich als Emanation des Weltengeistes unmittelbar oder durch neue Sinnesdarstellungsformen hindurch verstehen.

Was der Dichter dann sieht und hört, geht hinaus über das sinnliche Erkennen:

> ... lovely gleamings
> Seemings show
> Of things not seemings.
>
> (Sister Songs, vol. I p. 48.)

> Colours unseen by the colours seen,
> And sounds unheard heard sounds between.
>
> (New Year's Chimes, vol. II p. 29.)

Er absorbiert gleichsam jedes körperliche Sehen und Hören:

> Mine eyes saw not, and I saw
> Mine ears heard not, and I heard.
>
> (Mistress of Vision, vol. II p. 3 u. 10.)

Tief dringt der Mensch in das Mysterium der Welt ein:

> O world invisible, we view thee,
> O world intangible, we touch thee,
> O world unknowable, we know thee!
>
> (The Kingdom of God, vol. II p. 226.)

b) Umsetzung des symbolischen Gehaltes von Sinnesreizen in neue mystische Sinnesformen.

Die sinnlichen Wahrnehmungen, aufgelöst in ihre Symbolik, wozu oft eine mehrfache Durchdringung der äußeren Erkenntnisform nötig ist, setzen sich nun wieder in neue sinnliche Ausdrucksformen um. Sie prägen sich den Gesichtszügen auf, sie klingen in Harmonien aus — ein neues Mysterium für die Außenwelt. Dies ist die Mystik, die Fr. Thompson in jeder leiblichen Schönheit anbetet. Sie ist ihm das Wesen der Liebe; er sieht sie vor allem in der Jugend und Kindheit verkörpert.

Optisches und akustisches Aufnehmen wirkt zusammen; der Dichter versteht die Mission der kleinen Feldblume:

> He took its meaning, gaze for gaze,
> . . . .
> Its meaning passed into his gaze.
>
> (Field-Flower, vol. II p. 202.)

Begreifen wir Fr. Thompsons Evangelium der Schönheit, wenn er sagt:

> Thou art — what thou didst gaze upon!
> (A dead Astronomer, vol. I p. 215.)

Oder noch mystischer:

> God sets His poems in thy face!
> (Love in Dian's Lap, vol. I p. 80.)

Gedanken, gezeitigt durch sinnliches Erkennen, umgedeutet ins Symbolische, spiegeln sich wieder im Antlitz der Menschen, vor allem in den Augen:

»O Geheimnis, Mysterium der Augen,« ruft Fr. Thompson aus.
(Night of Forebeing, vol. II p. 43.)

> Pureties gleam white like statues
> In the fair lakes of thine eyes,
> I watch the sparkles that use
> There to rise,
> Knowing these
> Are bubbles from the calyces
> Of the lovely thoughts that breathe
> Paving, like water-flowers, thy spirit's floor beneath.
> (Sister Song, vol. I p. 49.)

Gedanken bestimmen den jeweiligen Farbton der Augen:

> . . . eyes . . . coloured with her varying thought.
> (Love in Dian's Lap, vol. I p. 92.),

oder noch seltsamer: innere Seufzer, äußere Töne werden sichtbar in den Augen:

> . . . Sighs
> In those mournful eyes
> So put on visibilities;
> As viewless ether turns, in deep on deep, to dyes.
> (Love in Dian's Lap, vol. I p. 78.)

> Her inexpressible front enstarred
> Tempers the wrangling spheres to tune;
> Their divergent harmonies
> Concluded in the concord of her eyes.
> (The Night of Forebeing, vol. II p. 43.)

Schließlich läßt Fr. Thompson im Menschen alle mystischen Harmonien zusammenklingen:

> . . . O ye,
> The organ-stops of being's harmony.
> (Sister Songs, vol. I p. 63.)

God laid His fingers on the ivories
Of her pure members as on smoothèd keys,
And there out-breathed her spirit's harmonies.
(Love in Dian's Lap, vol. I p. 95.)

Auch mit einer deutlichen Sinnesverschmelzung:

Light most heavenly-human —
Like the unseen form of sound,
Sensed invisibly in tune, —
. . . .
Did inaureole
All her lovely body round.
(Mistress of Vision, vol. II p. 4.)

II. Synästhesien als gesteigerte Ausdruckskraft für starke Sinnesreize.

Noch für eine weitere Eigenart Fr. Thompsons geben die Synästhesien die Handhabe. Sie sind die gesteigerte Ausdrucksgebung für das Übergewaltige seiner Sinneseindrücke. Seine Bilder aus allen Sinnes- und Gedankensphären zusammengefügt, zu ganzen Bildketten verschlungen, bis zur Übertreibung das Übergroße und Prunkvolle suchend, durch Kontraste und Widersprüche herausgehoben, vermögen der Intensität seines Fühlens nicht zu genügen. Auch der hymnische Kraftrhythmus seiner Sprache versagt. Fr. Thompson sucht so grelle Farben, vor allem so laute Töne, daß sie jede Beschreibung farblos und klangleer erscheinen lassen [1]). Da liefern ihm die Synästhesien starke, erschütternd-starke Sinnesreize. Sie besitzen durch ihre Neuheit eine ungeschwächte Suggestionskraft. Sie geben ihm die Möglichkeit, in alles Klangwirkungen hineinzuverlegen. So wird die ganze Natur für Fr. Thompson zu einer einzigen, lauten Jubelsymphonie. Solches Tönen war in den Synästhesien wohl noch nie gehört worden. Vergessen schien das feine Umwerten der Stille durch die Synästhesien. Vielleicht hatte Swinburne schon eine Tonkraft in den Synästhesien entdeckt, aber es wird uns nicht bewußt, wo die Wucht seiner Sprache aufhört und die Begriffsmacht seiner Synästhesien anfängt.

---

[1]) Bezeichnend ist die Wahl, die er in seinen Übersetzungen trifft (vgl. Rooker a. a. O. S. 83). Er dichtet Victor Hugos *Soleils couchants* und *Ce que l'on entend sur la montagne* in Englisch um; es war das farbenprächtigste einerseits, das tonreichste anderseits, was die frz. Literatur ihm zu bieten hatte.

Auch er kennt das gewaltige Erdröhnen der Sonne, die Lieblingssynästhesie Fr. Thompsons:

> ... thou dost set in statelier pageantry,
> Lauded with tumults of a firmament:
> Thy visible music-blasts make deaf the sky,
> Thy cymbals clang to fire the Occident,
> Thou dost thy dying so triumphally:
> I see the crimson blaring of thy shawms!
> (Ode to the Setting Sun, vol. I p. 119.)

> ... I the Orient never more shall feel
> Break like a clash of cymbals ...
> (An Anthem of Earth, vol. II p. 111.)

> East, ah, east of Himalay,
> Dwell the nations underground;
> Hiding from the shock of Day,
> For the sun's uprising-sound:
> Dare not issue from the ground
> At the tumults of the Day,
> So fearfully the sun doth sound
> Clanging up beyond Cathay;
> For the great earth-quaking sunrise rolling up beyond Cathay.
> (The Mistress of Vision, vol. II p. 6.)

> O setting sun, that as in reverent days
> Sinkest in music to thy smoothèd sleep.
> (Ode to the Setting Sun, vol. I p. 117.)

> Thou as a lion roar'st O — Sun,
> Upòn thy satellites' vexèd heels.
> (Orient Ode, vol. II p. 23.)

Für Fr. Thompson bedarf die Mystik eine gewaltsam-laute Sprache der Verkündigung:

> God has given the visible thunders
> To utter thine apocalypse of wonders.
> (Orient Ode, vol. II p. 25.)

Fr. Thompson verwertet auch zu diesen Toneffekten die romantische Vermischung von Ton und Licht:

> The calm hour strikes on yon golden gong,
> In tones of floating and mellow light.
> (A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.)

> But soon, from her own harpings taking fire,
> In love and light her melodies expire.
> (Love in Dian's Lap VII, vol. I p. 94.)

> Thy voice of light rings out exultant, strong.
> (Sister Songs, vol. I p. 25.)

Day's dying dragon lies drooping his crest,
Panting red pants into the West.
(A Corymbus for Autumn, vol. I p. 143.)

Aus dem lauten Musikklang, den Fr. Thompson in die ganze Natur verlegt, hört jeder Mensch dann seinen ganz besonderen Ton heraus:

O Nature

. . . .

We hear thee, each man in his proper tongue!
(Night of Forebeing, vol. II p. 33.)

In the land of flag-lilies,
Where burst in golden clangours
The joy-bells of the broom.
(To Monica: After Nine Years, vol. II p. 212.)

. . . hear each sun-smote buttercup clang bold,
A beaten gong of gold.
(Of Nature: Laud and Plaint, vol. II p. 164.)

For, when ye break the cloven earth
With your young laughter and endearment,
No blossomy carillon 'tis of mirth
To me. (To Daisies, vol. II p. 193.)

Bud, bell, bloom, an elf

. . . .

. . . all with an unsought accord
Sang together from the sward;
Whence had come, and from sprites
Yet unseen, those delights,
As of tempered music blent . .
(Sister Songs part I, vol. I p. 29, 30.)

Nicht ganz verständlich scheint es, warum bei Fr. Thompson selbst die Augen zu solchen lauten Tönen befähigt sind:

. . . your eyes are autumn thunders.
(To Monica: After Nine Years, vol. II p. 213.)

He told it out with great loud eyes . . .
(A Girl's Sin I. In Her Eyes, vol. II p. 75.)

Fr. Thompson glaubt in diesem Gesamtton einen lauten, leidenschaftlichen Ausdruck gefunden zu haben:

For joy too native, — agitation too instant, too entire for sense thereof.
(Contemplation, vol. II p. 13.)

D. Einzelne originelle Synästhesien Thompsons außerhalb des gewöhnlichen Schemas.

Ich übergehe nun die Aufzählung von den weiteren Synästhesien bei Fr. Thompson. Sie sind weder für ihn charakteristisch, noch verwerten sie neue Gedanken, was bei ihrer nun fast hundertjährigen Tradition auch kaum zu erwarten wäre.

Nur zwei Synästhesien kann ich noch als durchaus originell hervorheben:

> You may hear . . .
> The wind-like keenness of violin,
> The enamelled tone of shallow flute,
> And the furry richness of clarinet.
> (A Hollow Wood, vol. II p. 190.)

> The blossoms smelt of kisses; throats
> Of birds turned kisses into notes;
> . . . .
> The kiss it is a growing flower.
> (A May Burden, vol. II p. 196.)

Synästhesieverbindungen, die mehreren Bewußtseinsinhalten dienen, wie Fr. Thompsons letzte Synästhesie, sind stets im Verhältnis zu den zweigliedrigen Synästhesien ein Novum geblieben.

Schluß.

Rückblick auf den Verlauf der Synästhesien in der englischen Dichtung.

A. Allgemeine Orientierungslinie der Entwicklung der Synästhesien.

I. Ihre Höhepunkte und ihr Aussetzen.

Wenn wir uns nun die Aufnahme dieser neuen Metapherkunst in England noch einmal vergegenwärtigen wollen, so können wir feststellen, daß sich keine fortlaufend steigende oder fallende Linie der Entwicklung erkennen läßt, sondern daß drei bestimmte Kulminationspunkte zu drei ganz getrennten Zeitabschnitten festzulegen sind: Shelleys, Swinburnes,

Fr. Thompsons Dichtung zeigen das Maximum der Synästhesien. Verschiedene der bedeutendsten Dichter kennen dagegen keine oder doch nur eine ganz verschwindend kleine Anzahl von Synästhesien. — Dieses Fehlen der Synästhesien habe ich schon in seiner Hauptsache durch die besondere Dichtungsform begründen wollen. Doch ist diese Erklärung mit ihrer Einschränkung der Synästhesien lediglich auf das lyrische Gebiet zu eng gefaßt: einzelne von Shelleys Buchdramen, Swinburnes Balladen, Byrons Epen und Poes Novellen kennen Synästhesien. Das scheinbare Vermeiden von Synästhesien muß sich genau so wie das bewußte Aufnehmen derselben durch die individuelle Sinnesart und charakteristische Stilform des Dichters verstehen lassen und darf nicht einem blinden Zufall oder äußerlichen Dichtungsschema zugeschrieben werden. Wenn uns modernen Menschen, die wir durch die Dichtung eines ganzen Jahrhunderts an die Synästhesien gewöhnt sind, diese Bilder doch immer wieder auffallen, von welcher faszinierenden Überzeugungskraft müssen sie dann zur Zeit ihrer Entdeckung gewesen sein, zumal bei der engen Fühlungnahme im kleinen Dichterkreise!

So weit ich einen Einblick in Scott, Southey, Moore und Browning gewann, scheinen mir Synästhesien bei ihnen nur ganz vereinzelt vorzuliegen. Scott und Southey stehen objektiv zu ihrer Dichtung; sie kennen nicht die romantische abnorme Feinheit des einzelnen Sinnes; sie sind daher unempfänglich für den Zauber der Synästhesien. So fehlt Scott das differenzierende Sehen außer in Farben, er hat kein Ohr für Musik, keinen osmatischen und gustativen Sinn. Southey liebt es, Sinneseindrücke zu kombinieren, um einen orientalischen Überluxus zu erzielen:

> All blending thus with all in one delight,
> The soul was soothed and satisfied and fill'd;
> This mingled bliss of sense and sound and sight.
> . . . .
> Have touch'd those strings of joy which make us weep.
> (The Poet's Pilgrimage III, Sacred Mountain 36.)

> The murmuring wind, the moving leaves,
> Soothed him at length to sleep,
> With mingled lullabies of sight and sound.
> (Thalaba IV 10.)

The mingled joy which flow'd on every sense.
(Thalaba VI 20.)

Es folgen hierauf Aufzählungen von Genüssen für den optischen, akustischen, osmatischen, sensorischen und gustativen Sinn. Doch zu einem Übertragen der einzelnen Sinneseindrücke in neue Sinnessphären, zu direkten Synästhesien versteigt sich Southey nicht.

Für Moores Dichtung sind die Synästhesiebilder zu abstrakt, zu kompliziert, die Synästhesieausdrücke von unnötig gewichtiger Prägnanz und Differenzierung; seine Dichtung — trotz gelegentlichen Höhen des leidenschaftlichen Tones oder Tiefen des Ernstes — hält sich auf dem Grundton einer leicht tändelnden, lieblich süßen Sangeslyrik. Zwei Synästhesien, die sich dem allgemeinen Licht-, Musik- und Duftrausche seiner Dichtung einfügen, bedürfen aber doch der Erwähnung:

Sweet voice of comfort! 'twas like the stealing
Of summer wind thro' some wreathed shell —
. . . .
'Twas whisper'd balm — 'twas sunshine spoken! —
(No, not more welcome. Irish Melodies p. 193.)

Like the gale, that sighs along
Beds of oriental flowers,
Is the grateful breath of song.
(On Music. Irish Melodies p. 183.)

Brownings durchgeistigten, objektiven Seelenanalysen, vorzugsweise in einschneidenden Lebenskrisen, lag das Betonen von kleinem, individuellem, menschlichem Sinnesleben, wie es die Synästhesien ergeben, durchaus nicht. Seinen abgerissenen kraftvollen, vorwärtsdrängenden Stil hätte das Verweilen, das Schmiegsame und Ausgleichende der Synästhesieverflechtungen behindert.

So läßt sich meist bei den markanten Dichterpersönlichkeiten die Stellungnahme für oder wider die Synästhesien und die besondere Wahl derselben annähernd wohl begründen. Auch selbst bei einer Dichterin, die wie Mrs. Hemans so vereinzelte Synästhesien aufweist, zeigen die Synästhesien noch eine gewisse Subjektivität und dadurch Einheitlichkeit: sie sind der Ausdruck ihrer Musik und Blumenliebe:

By what strange spell
Is it that ever, when I gaze on flowers,
I dream of music? Something in their hues

All melting into colour'd harmonies,
Wafts a swift thought of interwoven chords,
Of blended singing-tones, that swell and die.
(Flowers and Music in a Room of Sickness
vol. VII p. 137.)

... fair flower scents as they come and go
In the soft air, like music wandering by.
(Forest Sanctuary, vol. IV p. 46.)

... many a wild perfume
Greeting the wanderer of the hill and grove
Like sudden music.
(Thoughts during Sickness, vol. VII p. 286.)

II. Vielfache Verzweigungen der Orientierungslinie.

Gegen Ende des Jahrhunderts werden Betrachtungen über die Synästhesien unmöglich. Die Stilform der Synästhesie ist zum allgemeinen Dichtungsschmuck geworden; es sind wenige Dichter, die sich ganz frei machen von dem Bann dieses Stimmungssuggestionsmittels. So zeigt ein Dichter wie Robert Bridges, der durchaus ein Gegner der extremen, romantischen Richtung der Sinnesvermischung ist und klare, einfache Sinneseindrücke, besonders im akustischen und optischen Vorstellungskreis, sucht und findet, doch Beispiele von Synästhesien:

And the pale stars musically set
To the watery bells of the rivulet.
(New Poems 24, Dunstone Hill.)

... the delicious notes come bubbling from their throats ... like round pearls from a thread.
(Asian Birds, Shorter Poems, Book V No. 8.)

... Music
... silver-speaking mirrors of desire.
(Ode to Music, Later Poems 18.)

What music is like this,
Where each note is a kiss?
(Asian Birds, Shorter Poems, Book V 8.)

What mystery of the heart can so surprise
The mirth and music of thy brimming eyes?
(Millicent Later Poems 5.)

Auch Kipling, den Babbit als *type of Anglo-Saxon sturdiness* bezeichnet, zeigt *traces of advanced sensibility*, wenn er schreibt:

The sun comes up like thunder.
(Babbit p. 172.)

Es gibt andrerseits aber auch kaum Dichter, die konsequent und unter Einsetzung ihrer eigensten Persönlichkeit diese Metapherkunst verwenden. Es wird zur Unmöglichkeit, einen Kerngedanken oder eine Stileinheit aus den Synästhesien herauszuanalysieren. Bei Meredith und James Thomson, die ich, durch ihre besonders zahlreichen Synästhesien bewogen, zur näheren Charakteristik noch herausgewählt habe, mußte ich bald erkennen, daß alle Schlüsse aus ihren Synästhesien nur zu künstlichem Konstruieren verleitet hätten. Außer bei Fr. Thompson, dem ich eine selbständige Rolle auf der letzten Entwicklungsstufe der Synästhesien einräumen zu dürfen glaube, ist den Synästhesien der späteren Zeit nicht die Freiheit und die Originalität des Gebrauches zuzuerkennen, die sie, besonders in ihren Anfängen, so oft als ein Bekenntnis der Dichterindividualität werten ließen. Das Vorkommen der Synästhesien ist nun sporadisch, eine rein zufällige, nicht wesenhafte Erscheinung geworden. Ich muß deshalb darauf verzichten, die Synästhesien, die sich in dieser Allgemeinheit dem Gesichtsfeld entziehen, weiter zu verfolgen.

B. Relative Seltenheit der Synästhesien in der englischen Literatur.

Bezüglich der Häufigkeit der Synästhesien glaube ich feststellen zu können, daß die Synästhesien in der englischen Literatur nie den Umfang einnahmen, den sie in der deutschen Romantik und französischen Symbolistik erreichten, niemals sich auch zu deren Selbstverständlichkeit und Paradoxie auswuchsen. In beiden literarischen Richtungen ist der Gebrauch der Synästhesien zur Manie geworden. In England ist dies außer bei Swinburne nicht der Fall. Die scheinbar große Anzahl der Synästhesien in meiner Aufstellung ist auf einen weiten Dichtungsumfang zu verrechnen. So müssen beispielsweise die etwa 50 Synästhesien bei Shelley, der doch als Hauptvertreter der Synästhesien angesprochen werden darf, auf ein Dichtungsbereich von über 20000 Zeilen, die Dramen ungerechnet, verteilt werden, was ihr Verhältnis andeuten mag.

Auch in der Jetztzeit scheinen die Synästhesien in der englischen Lyrik seltener zu sein als bei unseren zeitgenössischen deutschen Dichtern. Ich kann mir über diese Frage kein abschließendes Urteil erlauben, aber so weit ich bei einem ein-

jährigen Aufenthalt in England von 1914—15 die neueste Dichtung, vor allem in den Dichtungsrevuen, verfolgen konnte, waren Beispiele zu einer beabsichtigten Statistik doch nur äußerst mühsam zu gewinnen.

Es scheint mir durchaus richtig, die Synästhesien nur sparsam in der Dichtung zu verwenden. Gewiß, sie sind eine Errungenschaft, eine Entdeckung sozusagen der Neuzeit, und durch ihre Neuheit gerade so besonders wirkungsvoll; aber dies Überbetonen des eigenen Sinneslebens von seiten des Dichters ist anmaßend und unverständlich; denn der Leser kann sich nicht fortwährend in die ihm meist nicht geläufigen Sinneskompositionen hineindenken und sich zu Zusammenstellungen zwingen lassen, die bei ihm oft eine Willensaktion voraussetzen. Ein ständiges Aufpeitschenmüssen der Sinnesnerven zur Steigerung der Aufnahmefähigkeit und der Vorstellungskraft von Sinnesreizen, wie es die Synästhesien verlangen, setzt auch stets eine gewisse Blasiertheit beim Dichter wie Leser voraus. Auf Kosten der einfachen, spontanen, klaren Sinneseindrücke und dem Sichgenügenlassen an einer Schönheit wird ein Streben nach raffiniert-künstlichen, allumfassenden, überluxuriösen Sinneskombinationen gezeitigt, die sich nicht mehr übertreffen lassen und dadurch zum Untergang geradezu prädestiniert sind.

Das fortwährende Drehen andrerseits im immerhin engen Sinneskreise wirkt ermüdend, ja geisttötend. Ein Auffliegen über die Sinnesschranken, ein Vergessen des kleinlich-menschlichen, sinnlichen Fühlens wird zur Unmöglichkeit. Wir wollen mehr von einer Dichtung als nur *das Gefühl fühlen* lernen [1]).

Heidelberg. Erika v. Siebold.

Berichtigung.

In Heft 1 S. 22 Z. 26/27 ist zu setzen statt: »Dem *Pastel* in *Émaux et Camées* ist Stuart Merrills *Pastels en prose* (1890) nachgebildet«
»Dem Titel *Émaux et Camées* . . .«

und S. 30 Z. 13 ff. statt: »Sie regen dann Coleridge«
»Dieselben Vergleiche in der Kunstsprache regen Coleridge . . .«

---

[1]) Wackenroder, Phantasien über die Kunst II (Ausg. Minor), S. 71.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Otto Jespersen, *Negation in English and other languages.* Det kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser I, 5. København 1917. 151 SS. Pr. Kr. 3,35.

Die Beobachtung, daß in einer Reihe von Sprachen der negierte Satz in Art und Mittel der Bildung auffällige Ähnlichkeiten aufweist, hat dem Verfasser Veranlassung gegeben, seine Untersuchungen, die ursprünglich für den III. und IV. Band seiner *Modern English Grammar* bestimmt waren, auf eine breitere Grundlage zu stellen und außer Französisch, Latein, Dänisch, Altnordisch, Deutsch auch fernliegende Sprachen wie Finnisch in die Betrachtung hereinzuziehen. Das Bohren nach der gemeinsamen Quelle gewisser Erscheinungen, wie der weitverbreiteten Verwendung der Partikel *ne,* auch in Sprachen, die sonst nicht verwandt sind, führt ihn zu physiologischen und weiterhin zu allgemein philosophischen Fragen. Die Untersuchung hat so nicht nur Interesse für den Anglisten und Grammatiker, sondern auch für den Psychologen und Logiker. Die Art der Behandlung des Gegenstandes ist nicht nur neu, sondern neu sind naturgemäß auch eine Reihe von Resultaten. Wenn andrerseits bekannte Vorgänge und Tatsachen, die in der früheren grammatischen Literatur ausreichend belegt und erklärt sind, nochmals unabhängig von dieser in weitem Umfang illustriert werden, so erklärt sich dies aus der ursprünglichen Bestimmung der Materialsammlung. Auf diese sollte nämlich, wie gesagt, die Fortsetzung der Grammatik des Verfassers aufgebaut werden, deren Druck während des Krieges unterbleiben mußte. Die Ausführungen über *nor, neither* und Verwandtes würden wesentlich gewonnen haben, wenn O. Nusser, »Geschichte der Disjunktivkonstruktionen im Englischen«, Berücksichtigung gefunden hätte.

Tübingen. W. Franz.

Charles Butler's *English Grammar* (1634). Herausgegeben von A. Eichler. Halle 1910, Niemeyer. XIX + (12) + 134 SS. Geh. M. 7,—.

A. Eichler, *Schriftbild und Lautwert in Charles Butler's 'English Grammar' (1633, 1634) und 'Feminine Monarchie' (1634).* Halle 1913, Niemeyer. VIII + 134 SS. Geh. M. 6,—.
(*Neudrucke frühenglischer Grammatiken*, hrsg. von R. Brotanek, Band 4, 1 und 2.)

Der vierte Band der verdienstvollen Brotanekschen Sammlung, die jetzt auf acht Bände gestiegen ist, ist Charles Butler (ca. 1560—1647) gewidmet, einem ziemlich konservativen Orthoepisten, der im allgemeinen den Lautstand der Wende des 16. Jahrhunderts überliefert. Geboren in Buckinghamshire, verbrachte er den größten Teil seines Lebens als Landgeistlicher in Hampshire. Als Siebzigjähriger widmete er seine Grammatik dem späteren Karl II., damals ein Kind von vier Jahren. Leider wissen wir nicht, ob der jugendliche Prinz aus dieser "*second milk for babes*" irgend welchen Nutzen gezogen; leicht wäre es ihm sicher nicht geworden, denn der greise Lehrer befleißigt sich in seiner phonetischen Umschrift und seinen Erklärungen oft der verwirrendsten Unklarheit. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß Eichler seine vorzügliche Textausgabe mit einem sehr benötigten, scharfsinnigen Kommentar begleitete, der nicht nur den Wortschatz der Grammatik, sondern auch eines anderen von Butler in Transskription gedruckten Werkes begreift, der *Feminine Monarchie* (3. Aufl. von 1634), ein anscheinend ziemlich beliebtes Buch über Bienenzucht. Die Heranziehung gerade dieses Werkes war deshalb besonders wichtig, weil es naturgemäß einen ländlichen Wortschatz birgt, der anderen Orthoepisten fremd ist; in der Tat finden sich hier zahlreiche Dialektwörter, besonders des Mittellandes und des Südens, die von Eichler sorgfältig registriert werden (§§ 9—14).

Butlers Grammatik, die mit einem Lobeshymnus auf die englische Sprache und einem Klagelied auf ihre *cacography* beginnt, zerfällt in vier Kapitel: 1. *Of the Letters*. 2. *Of Syllables*, 3. *Of Words* (sb., adj., pron., vb., praep. und adv.), 4. *Of Words Adjuncts* (Höhe und Stärke des Tons, Akzent, Interpunktion); daran schließt sich ein bemerkenswerter "*Index of words like and unlike*", d. h. eine alphabetische Liste von laut- oder schriftähnlichen Wörtern.

Da die Vorzüge der Eichlerschen Ausgabe und seines knappgehaltenen, aber gründlchen Kommentars bereits anderwärts gebührend gewürdigt wurden (vgl. die Besprechungen von Horn und Ekwall im Beiblatt zur Anglia XXII 355 und XXVII 76 f.), seien hier zum Schlusse nur einige kleine Ergänzungen angeführt. § 24.

Für das unsichere *warling* wird § 38 die Bedeutung ‹viel Abgenütztes, oder dergl.› vorgeschlagen, also wohl in Ableitung von *to wear*. Das Wort begegnet in dem Satze "*Its better bee an old mans darling dan a yung mans warling*" und wird von Butler selbst (29, 11 f.) von *weary* hergeleitet (vgl. *dear : darling*), eine Auffassung, die lautlich keine Schwierigkeiten bereitet (siehe Jespersen, Mod. Engl. Grammar 3. 244 und 6. 41)[1]. Die sinnige Lebensweisheit würde also lauten: Es ist besser von einem alten Mann verhätschelt als von einem jungen über Gebühr ermüdet zu werden. — § 42 läßt sich Butlers Motivierung, warum er im Auslaut *ee* statt *ee'* — letzteres das gewöhnliche Zeichen für [iː] — schreibe, vielleicht so erklären: Im Auslaut ist diese Bezeichnung der Länge durch den Apostroph unnötig, weil hier die Lautung — er führt tatsächlich nur ein Wortpaar an — stets gleich (*all one*) ist, d. h. [iː]; also *the bee* = *to bee*. In Ableitungen dagegen kommt ein Quantitätsunterschied zum Ausdruck: *the bees* [iː] gegen *been* [i]. Dazu stimmt auch, daß Butler die Graphien der väterlichen Generation *thre, se, fre* mit seinem eigenen *three, see* und *free* gleichsetzt (6, 7 f. und 12, 36). Anderseits scheint er doch auch einen kurzen Vokal für *to be* zu kennen, indem er den Infinitiv mit dem Pron. *he, me, ye, we* zusammenstellt, Formen, die satzphonetisch ja leicht zu erklären sind (vgl. § 44, Jespersen 4. 431, Ekwall a. a. O. 77). — § 44. Mit Ekwall (a. a. O.) möchte man bezweifeln, ob für *friend* und *people* wirklich Kürze anzunehmen ist. [frĭnd] belegt ja auch Jespersen (4. 312) aus Gill und anderen; dagegen wäre die Kürze in *people* ohne Parallele. — § 58 ist eine Verwechslung unterlaufen: *first, third, bird* werden als die alten Laute und Schreibungen zur Beibehaltung empfohlen; dagegen wird *furst, thurd, burd* ("*where the old sound* [d. h. I] *is left* [d. h. ‹aufgegeben›] *only by some*") abgelehnt; vgl. Jespersen 11. 13, wo der Sachverhalt richtig dargestellt ist. — § 92. Verf., der sich in allen seinen Schlüssen einer weisen Zurückhaltung befleißigt, bezweifelt, daß man aus Butlers Angaben den fallenden [iu]-Diphthongen eindeutig herauslesen kann. [yː] Aussprache anzunehmen, dazu liegt jedenfalls im Texte selbst keinerlei Ver-

[1]) In Butlers pedantischer Scheidung von *dear* "charus" (= *expensive*?) und *deer* "carus" (aber auch "dama") die Eichler nicht weiter kommentiert, scheint ein Beweis für Jespersens Vermutung (3. 244) zu liegen, daß alle mit *ea* geschriebenen Wörter trotz ihrer Herkunft von ae. *ē̜*, *ēo* auch [ɛː]-Aussprache haben konnten.

anlassung vor; anderseits läßt aber die Gleichsetzung von Wörtern wie *iw* (= *yew-tree*), *hiw*, *kneew*, *reew* und *rue* (= frz., < lat. *rūta*, ‘Raute’) die Annahme des Diphthongen nicht nur als »verführerisch«, sondern als nahezu sicher erscheinen. — § 95. Das »rätselhafte« *ful*‘ ist wohl *fuel* (< frz. *feuaile*), vgl. *fir*‘ neben *fíer* und *fier* für *fire*. — § 142 ist [ʃat] offenbar frz. *chat* mit ‘*French aſhe*’. — § 143. Das *h* der Interjektionen *ah* und *oh* ist wohl rein graphisch aufzufassen.

Würzburg. Walther Fischer.

LITERATURGESCHICHTE.

Beowulf. Mit ausführlichem Glossar herausgegeben von Moritz Heyne. Elfte und zwölfte Auflage, bearbeitet von Levin L. Schücking. Paderborn 1918, F. Schöningh. XII + 328 SS. 8°. Preis geh. M. 5,—.

Vorliegende 11. und 12. Auflage der altbewährten *Beowulf*-Ausgabe von Heyne-Schücking unterscheidet sich nicht wesentlich von ihrer Vorgängerin (10. Aufl., 1913); doch spürt man in vielen Einzelheiten, vorzugsweise natürlich in den Anmerkungen, die überall sorgfältig bessernde und nachtragende Hand. Schon 1913 wurden als glückliche Neuerung am Kopf der Seiten laufende Inhaltsangaben eingeführt und die handschriftlichen Lesarten am Seitenfuße verzeichnet. Gleichwohl wurden damals diese Varianten und Konjekturen in den Anmerkungen nochmals eigens angeführt. Diese letzteren sind nun fortgefallen, soweit es sich um eindeutige Fälle handelte; auch Angaben über hoch- und tiefgestellte Buchstaben sind jetzt meist fortgelassen. Für manche dieser Auslassungen waren wohl auch praktische Raumfragen maßgebend; denn aus pädagogischen und auch sachlichen Gründen mißt man einige der früheren paläographischen Angaben, z. B. zu Vv. 465, 479, 503, 3175, nur ungern. An neueren Studien wurden vor allen diejenigen von Deutschbein, Holthausen, Lawrence, Panzer, Sedgefield verwertet; ältere Hinweise wurden nochmals überprüft; vgl. etwa die jetzige Gestalt der Anmerkungen zu Vv. 62, 499, 506, 900, 1107, 1650, 1926, 2034, 2220, 2239, 2361, 2393, 2442, 2453, 2559, 2958, 3074, 3178; Finnsbury 34; Glossar unter *Onela* und *Eanmund.* Schückings eigene »Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache«, Heidelberg (Winter) 1915, konnte der Druckschwierigkeiten wegen nur mehr in einem Nachtrag berücksichtigt werden; einige wenige dieser wichtigen

Ergebnisse erscheinen gleichwohl im Glossar verwertet (vgl. unter *æfter, hlid, mōr, stān-boga*). Die Ausstattung ist für ein im Zeichen der Papiernot gedrucktes Buch sehr gediegen.

Würzburg. Walther Fischer.

The Kingis Quair and *The Quare of Jelusy.* Edited with introduction, notes, appendix and glossary by Alexander Lawson. London 1910. 169 SS. Mit dem Bilde Jakobs I. und 5 Faksimiles. (St. Andrews University Publication No. VIII.)

Lawsons schön ausgestattete Ausgabe, die ich ohne Verschulden der Redaktion verspätet anzeige, gibt zunächst eine ausführliche Lebensbeschreibung Jakobs I., des dritten Sohnes Roberts III. Um ihn vor den Umtrieben seines Oheims, des Herzogs von Albany, zu bewahren, wurde er 1406 nach England gesandt, aber von Heinrich IV. gefangen gesetzt und konnte erst 1424 in die Heimat zurückkehren. (Über das Datum der Gefangennahme vgl. die Urkunde im Anhang A.) Noch in der Gefangenschaft heiratete er Lady Joan Beaufort, eine Nichte Heinrichs IV.; sie ist die Geliebte, die er im *Kingis Quair* vom Fenster des Gefängnisses sieht. Nach einer im allgemeinen friedlichen, für Kirche und Universität segensreichen Regierung wurde Jakob 1437 aus Rache für einen Hochverratsprozeß von Sir Robert Graham ermordet. Er war in ritterlichem Sport, in Künsten und Wissenschaften wohlbewandert und wird als Autor gerühmt.

Der Text der beiden Gedichte wird in freigebiger Ausführlichkeit sowohl genau nach der Handschrift (Bodl. Arch. Selden B 24) als auch in emendierter Form gegeben. Hinzugefügt ist eine kurze *Ballad of Good Counsel* nach einer Cambridger und Bannatyne-Hs. Für die ausführlichen Anmerkungen erkennt der Herausgeber die Hilfe der Diss. von Wischmann, *Untersuchungen über das Kingis Quair Jakobs I.* (Berlin 1887) dankbar an. — Str. 148 *knawing (: thing)* kann doch wohl nur Gerundium, nicht 'provincial form of knawin' sein.

Im Vordergrunde des Interesses steht die Frage der Echtheit des *Kingis Quair.* L. schließt sich den Beweisgründen J. T. Browns (*Authorship of K. Qu.,* Glasgow 1896) gegen Jakobs Autorschaft nicht an, kommt aber doch schließlich zu dem Ergebnis, daß diese 'sehr zweifelhaft' ist[1]), trotz des Zeugnisses der

[1]) Wenn Fehr, Angl. Beibl. 1914, S. 40, berichtet, L. 'beantworte die

Handschrift und schottischer Historiker, besonders Majors (1469 bis 1550), dessen Zeugnis leider nicht genau wiedergegeben wird (S. XLI, XLV, XLIX). Gegen die Echtheit des *K. Qu.* spricht nach L. der Mangel an greifbaren biographischen Einzelheiten, besonders aber Ton und Stimmung des Ganzen. Wir vermissen den Ausdruck königlichen Standesbewußtseins (auffallend demütig sind Str. 194, 195), schottischen Nationalgefühls und wahrer Liebesleidenschaft, wir hören eher einen moralisierenden Prediger als den Fürsten und Liebhaber. Als Gegenstück wird ein Gedicht des gleichfalls in England gefangenen Charles d'Orléans angeführt (S. LVII). Trotz des Gegengewichts der äußeren Zeugnisse wird man dem Empfinden Lawsons erhebliche Beachtung schenken müssen. Für seine Ansicht dürfte auch sprechen, daß nach Str. 22 die Gefangennahme im dritten Lebensjahre stattfand, in Wirklichkeit erst im elften (vgl. Wülkers Lit.Geschichte).

An Einzelheiten in *the Quare of Jelusy* ('a treatise in reproof of jealousy') verdienen Erwähnung das Anklingen der lehrhaften Geschichte vom Philosophen Sydrak und König Bokas sowie der aus der *Legenda aurea* oder den schottischen Legenden stammenden Erzählung von des deutschen Kaisers Heinrich II. Eifersucht (V. 320 u. 422 u. Anm.).

Auch zu der seltsamen sprachlichen Mischung von Chaucer-Englisch und Schottisch, die sich auch in *Qu. J.* findet, bietet die Ausgabe Beobachtungen. — Im Wortschatz hat *Qu. J.* gemeinsam mit *Lancelot* das sonst mehr westmitteländische *wy* 'Mann' = ae. *wiȝa*. *mon* für 'must' hat nur *Qu. J.* Die in jener Zeit noch seltene Form *ane* des unbestimmten Artikels vor Konsonant hat *K. Qu.* nur einmal (Str. 160, vgl. S. L). Erwähnt sei noch das Zahlwort *sax*. das der Herausgeber Str. 182 für VI der Hs. einsetzt.

Beziehungen sowohl von *K. Qu.* als auch von *Qu. J.* zu der Romanze *Lancelot of the Laik* führen den Herausgeber zu der Vermutung, alle drei könnten von demselben Verfasser herrühren, wobei *Lancelot* in der Jugend aus dem Französischen übersetzt, *Qu. J.* ein stark moralisierendes Alterswerk wäre und *K. Qu.* in der Mitte stände (S. LXXIII). Aber da der *Lancelot* nach Skeat erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht 1478, verfaßt wurde (EETS. 6

Verfasserfrage mit Bestimmtheit dahin, König Jakob I. sei der Dichter des Buches', so entspricht das nicht den Tatsachen.

S. XII), und anderseits Lawson im Gegensatz zu Brown mit Jusserand und Rait *K. Q.* noch in die Zeit Jakobs I. setzt, so gerät er mit dieser leicht hingeworfenen Vermutung in Konflikt mit der Chronologie.

Jena. Richard Jordan.

A. Eichler, *Antibaconianus. Shakespeare–Bacon?* Wien und Leipzig 1919, Harbauer.

Wieder 120 Seiten zur Widerlegung eines, um es gelinde auszudrücken, kindischen Aberglaubens, der entweder längst widerlegt ist oder überhaupt keiner Widerlegung bedarf. Es mag dem Verf. schwer geworden sein, für diese Nichtigkeit so viel Zeit, Mühe und Wissen aufzubieten, die zweifellos im Interesse der Anglistik nutzbringender hätten verwendet werden können; aber das Treiben der neugegründeten österreichischen Shakespeare–Bacon-Gesellschaft, ganz abgesehen von den persönlichen Ausfällen ihres Oberhauptes, machte wohl nach den Proben, die Eichler davon gibt, eine neue gründliche Abrechnung mit den Baconianern unumgänglich nötig. Vor allem ist es ihre pseudowissenschaftliche Methode, die einer vernichtenden Kritik unterworfen wird. Man kann jedem Worte nur aus vollem Herzen zustimmen, wenn man sich auch kaum der Hoffnung hingeben darf, daß damit der Bacon-Wahn endgültig ausgerottet sei. Nur in einem Punkt geht der Verf. offenbar zu weit: er läßt den unschuldigon Bacon die Torheit seiner neuesten Anhänger entgelten und will selbst (S. 109) dessen philosophische Bedeutung nicht anerkennen. Der Autor der *Augmenta scientiarum* und des *Novum Organon* war mehr als ein »großer Pflanzreißer«. Gewöhnlich betrachtet man ihn als den ersten Empiriker. Diese Schätzung geht zu weit. Bacon übernahm in dieser Hinsicht nur die Ideen seiner Vorgänger wie Vives, Valla, Picus de Mirandola, aber er hat ihren Ausführungen die Prägung gegeben, durch die sie dauerndes Eigentum der Wissenschaft werden konnten. Er ist der Vater der *experientia literata.* Allerdings griff er, und das war sein Irrtum, wie Cassirer, *Erkenntnisprobleme* II 28, ausführt, nach den Früchten der Erfahrung, ehe die echten Prinzipien der neuen Methoden gewonnen waren. Nicht in der Lösung, sondern in der Formulierung der neuen Aufgabe der Wissenschaft liegt Bacons Bedeutung.

Berlin. Max J. Wolff.

George B. Dutton, *The French Aristotelian Formalists and Thomas Rymer*. Publications of the Modern Language Association of America XXIX 2, 152—188 (1914).

War Thomas Rymer formalistisch aristotelischer Kritiker nach französischer Art oder rationalistisch traditioneller Kritiker nach englischem Vorbild? Hat Saintsbury oder Spingarn recht? Um diese Frage beantworten zu können, vergleicht Dutton die französische Kritik der älteren Gruppe Chapelain, La Mesnardière, Mambrun, Hédelin und der späteren Schule Rapin, Le Bossu, Dacier Punkt um Punkt mit Rymers Theorien. Zunächst unterscheidet er die beiden Hauptpunkte: Fabel und Charaktere. Für die Fabel werden von den Franzosen in erster Linie drei Dinge gefordert: die Wahrscheinlichkeit, die dichterische Gerechtigkeit und die drei Einheiten. Rymer deckt sich hier vollkommen mit den Theorien der Franzosen, wobei er allerdings bei den Einheiten nicht dieselbe Strenge an den Tag legt. Bei der Charakterisierung stellt der französische Formalismus das Prinzip des Dekorums auf. La Mesnardière gibt z. B. bestimmte Charakteristika für jeden einzelnen Typus. Die Gestalten des Königs, des Tyrannen, der Königin, des Kanzlers usw. müssen gewissen Regeln gemäß gemodelt werden. Rymer stimmt auch hier mit dem französischen Formalismus fast Punkt für Punkt überein. Andere Analogien lassen sich feststellen. Es läßt sich auch zeigen, daß Rymer die einzelnen Werke der französischen Kritiker genau kannte. Besonders bei Mesnardière und Rapin, weniger bei den späteren Poetikern, lassen sich wörtliche Übereinstimmungen nachweisen.

Rymer geht also nicht nur seiner allgemeinen kritischen Stellung gemäß mit den französischen Verfechtern der Regeln einig, er übernimmt buchstäblich zahllose Einzelregeln des französischen literarkritischen Apparates. Allerdings kodifiziert er die Regeln nicht nach Art der Franzosen, er übernimmt sie bloß und wendet sie an. Durch ihn ist der aristotelische Formalismus in England eingeführt worden.

Z. Z. Basel. Bernhard Fehr.

MISZELLEN.

WILHELM VIËTOR.

Am 22. September vorigen Jahres starb an einem jahrelang mit großer Geduld getragenen inneren Leiden Wilhelm Viëtor, Professor der englischen Philologie in Marburg. Er starb nach einem reichen, gesegneten Leben. Trauernd steht die große Schar seiner Schüler und Freunde an seinem Grabe. Wer von denen, die ihn gekannt haben, empfände es nicht als einen tiefen Verlust, daß er uns genommen wurde? Einst, im Anfang der achtziger Jahre, war sein Name der meistgenannte in der ganzen neuphilologischen Welt. Sein Name war ein Programm, zu dem jeder Stellung nehmen mußte, der sich mit den neueren Sprachen beschäftigte, ein Programm, um das sich ein Streit entspann, den der stille, bescheidene Mann gewiß nicht hatte entfachen wollen. Aber dieser Streit trug bei zur Klärung der Ideen und wurde auf dem Gebiet des neusprachlichen Unterrichtswesens von grundlegender Bedeutung. Wie sich auch immer der einzelne zur Frage der Reformmethode stellen mag: die feine, zurückhaltende Art des Mannes, der die Frage ins Rollen brachte, hat sich in beiden Lagern, im Lager der Reformer und der Reformgegner, persönlich die größte Hochachtung und Verehrung erworben, und wenn wir hier einen Erinnerungskranz auf sein Grab legen, so dürfen wir sicher sein, daß mit stiller Wehmut die ganze Welt der neueren Sprachen Kenntnis nimmt von dem schmerzlichen Verluste, der sie betroffen.

Wilhelm Viëtor war ein Weihnachtskind. Am 25. Dezember 1850 war er im Pfarrhaus zu Cleeberg im Nassauischen geboren. Er stammte aus einer alten hessen-nassauischen Gelehrten- und Beamtenfamilie. Einer seiner Vorfahren, Theodor Viëtor (1595—1645), war Professor der griechischen Sprache an der Universität Marburg. Sein Vater war Pfarrer und Schulinspektor. So war ihm im gewissen Sinne seine Lebensbahn vorgezeichnet. Als er noch ein kleines Kind war, wurde sein Vater nach Dörsdorf im Katzenelnbogischen versetzt. Hier, im tiefeingeschnittenen Dörsbachtal mit seinen schönbewaldeten Talhängen, hat Wilhelm Viëtor seine Jugend verlebt.

Dem Dörsbachtal und dem romantisch-schönen Jammertal hat Viëtor auch zeitlebens eine dankbare Erinnerung bewahrt. Gern besuchte er die Heimat; und in den spärlichen Ferientagen, die er sich gönnte, nahm er mit Vorliebe im unteren Lahntal seine Sommerfrische, wo die Schaumburg und das Kloster Arnstein vom hohen Berggipfel niedergrüßen und in den tiefeingesenkten Quertälern des Taunus noch eine Waldheimlichkeit lebt, wie sie sonst selten geworden ist. Dem Dialekt seiner Heimat galt auch seine erste wissenschaftliche Arbeit, die uns zugleich das feine Ohr des späteren Phonetikers und seine Liebe zur Heimat verrät.

Wilhelm Viëtor war ein Knabe von zarter Gesundheit. Alles Wilde, Laute, Heftige war ihm verhaßt, aber einem gutmütigen Scherz, einer kleinen Neckerei war er wohlgeneigt. So war er auf den Gymnasien in Wiesbaden und in Weilburg ein beliebter Mitschüler, und bei seinen Lehrern war er noch besser angeschrieben; denn Fleiß und Pflichttreue waren die Grundsätze seines Wesens.

Nach dem Wunsche des Vaters studierte er seit Ostern 1869 auf den Universitäten Leipzig, Berlin und Marburg Theologie und Philologie. Da er musikalisch war, so trieb er in Leipzig auch Kompositionslehre, während er in Berlin und Marburg sich bei Weber und Justi mit Vorliebe mit Sanskrit beschäftigte. Er war immer unendlich fleißig und gewissenhaft, und wenn Freund Dörr, der ein flotter Burschenschafter geworden war, des Abends von der Kneipe kam, so stieg er wohl bei Wilhelm Viëtor, der in Marburg zu ebener Erde wohnte, ins Fenster und ließ sich von ihm von den altindischen Sandhi- und Religionsverhältnissen erzählen, mit denen dieser sich den Abend über beschäftigt hatte, während die andern Musensöhne Kommerslieder sangen. Aller studentischer Überschwang, alle jugendliche Groß- und Wichtigtuerei war ihm gründlich verhaßt. Treue Pflichterfüllung und rührende Bescheidenheit charakterisierten ihn schon damals wie sein ganzes Leben hindurch.

Nach dem beendeten akademischen Triennium sollte er Ostern 1872 in das Predigerseminar in Herborn eintreten. Da fand er endlich den Mut, dem Vater seine innere Abneigung gegen den gewählten Beruf zu bekennen. Er trieb ein halbes Jahr Englisch und ging dann nach England.

Er war in verschiedenen Unterrichtsanstalten in der Nähe von London als Lehrer tätig. Er unterrichtete nicht nur im Deut-

schen, sondern auch im Lateinischen und Griechischen, ja selbst in der Musik. Mit Lachen erzählte er öfter, wie er einst bei einem Schülerkonzerte ein selbstkomponiertes Musikstück habe aufführen lassen. Es ging auch alles recht gut, nur eine Geige war beständig fünf Takte zurück und führte, als alle anderen Instrumente fertig waren, noch ein kleines Extrasolo von fünf Takten auf, das denn auch extra beklatscht wurde.

Im Herbst 1873 kehrte er nach Deutschland zurück und studierte bis 1874 in Marburg bei Stengel neuere Sprachen. Er war dann vorübergehend Lehrer an der höheren Mädchenschule in Essen und bestand 1875 in Marburg sein Doktor- und sein Staatsexamen. Obgleich er sich nur so kurze Zeit mit den neueren Sprachen beschäftigt hatte, erreichte er doch, daß ihm Stengel unter seine französische Staatsexamenarbeit schrieb: »Nach Form und Inhalt ausgezeichnet!«

In den Jahren 1875—1876 unternahm er eine Studienreise nach England, kehrte zurück und wurde dann Lehrer an der Realschulschule I. Ordnung in Düsseldorf. Im Jahre 1878 siedelte er, als geborener Nassauer, den es immer nach der Heimat zog, an die höhere Bürgerschule nach Wiesbaden über. Hier wirkte er bis 1882 mit großer Berufstreue als Lehrer. Durch seine sinnig-fröhliche Art erfreute er sich gleicher Beliebtheit bei Schülern und bei Lehrern. Er liebte die Musik und den Tanz, und wer ihn, der damals gerade den ersten Teil seiner englischen Grammatik herausgebracht hatte, auf dem Trierer Philologentag hat tanzen sehen, hätte nimmer geglaubt, daß dieser junge Gelehrte meist bis tief in die Nacht hinein an Problemen arbeite, die zu einer Reform unseres gesamten neusprachlichen Unterrichtswesens führen sollten.

Von Wiesbaden aus wurde er als Leiter der Garnierschen Erziehungsanstalt in Friedrichsdorf im Taunus berufen. Die Stelle vertauschte er 1882 mit der eines German Lecturer am University College in Liverpool. Im Jahre 1884 wurde er als Professor der englischen Philologie an die Universität Marburg berufen. Er war der erste und fast der einzige Dozent auf deutschen Hochschulen, der seine Vorlesungen und Übungen in der Sprache abhielt, die er lehren sollte. Durch diese Neuerung machte er Aufsehen bei den Studenten. In großen Scharen strömten sie nach Marburg, um Englisch zu lernen, und die »Marburger Schule« machte sich bald in der jungen Lehrerschaft durch ausgezeichnete lautliche Schulung und Sprechfertigkeit bemerkbar.

Wie kam der junge Professor dazu, diese Neuerungen einzuführen? Viëtor hatte gesehen, wie wenig die alte Übersetzungsmethode zu befriedigenden Ergebnissen führte. Selbst im Lager der alten Philologie wurde eine Reform, z. B. von Lattmann in Clausthal, gewünscht. Der schlesische Graf Pfeil schrieb sein »Eins« betiteltes Buch, in dem er die Erlernung nur einer fremden Sprache befürwortete, diese aber bis zur Lautechtheit und Sprechfertigkeit geübt wissen wollte. Die Sehnsucht nach einer Reform lag also in der Luft. Sie mußte den doppelt erfassen, dessen fein musikalisches Ohr, durch jahrelange Auslandspraxis verwöhnt, empfindlich verletzt wurde durch die unvollkommene Lautbildung der deutschen Studenten und durch ihre mangelhafte Beherrschung des Sprachguts. Er sah, wie die Übersetzungsmethode mit ihren Einzelsätzen, die an die allerverschiedenartigsten Zeiten und Vorgänge des Lebens rührten, im Widerspruch stand mit den Lehren der Psychologie, die die Gruppierung des Wortschatzes um einen Mittelpunkt fordert und ein fortwährendes Hin- und Herspringen zwischen zwei Sprachen und tausend verschiedenartigen Vorstellungen für wenig ersprießlich hält.

Daher schrieb er sein Buch *Der Sprachunterricht muß umkehren*, das 1882 erschien unter dem Decknamen »Quousque tandem«. Er verlangte darin Rückkehr des Sprachunterrichts zu der Methode der alten Humanisten, die ihre Schüler zum Lateinsprechen brachten nicht allein durch Übersetzungsübungen, sondern indem sie sie aufforderten, das vom Lehrer im Vortrag gegebene Beispiel oder das im Lesestück gegebene Muster nachzuahmen. Nachbildung, nicht Übersetzung ist das Schlagwort der neuen Richtung. Ahmt nach die fremden Laute und die fremden Wortverbindungen und Satzkonstruktionen, ohne dabei an die Muttersprache zu denken! Um die Schüler zu lauttreuer Nachahmung der fremden Sprache führen zu können, muß der Lehrer phonetisch geschult sein. Um zu besserer Beherrschung des Wortschatzes zu gelangen, muß das Sprachgut nicht aus Einzelsätzen, sondern aus zusammenhängenden Lesestücken gewonnen und in mündlichem Gebrauch geübt werden.

Der Sprachunterricht muß umkehren war nur ein kleines dünnes Büchlein, aber es schlug ein. In der ganzen neuphilologischen Welt schaute man auf »Quosque tandem«, und da man nicht wußte, wer der Verfasser war — denn Viëtor trat erst in der zweiten Auflage mit seinem Namen hervor —, so gründete sich z. B. in Norwegen

ein Verein »Quousque tandem«, der es sich zum Ziel setzte, Viëtors Forderungen zu verwirklichen. »Quousque tandem« rief eine solche Fülle von Gegenschriften und zustimmenden Schriften hervor, daß jeder Philologe gezwungen wurde, zu den Forderungen Stellung zu nehmen. Heftig tobte der Kampf. Der junge Professor ließ sich aber dadurch gar nicht beirren, sondern handelte in seinen Vorlesungen und Übungen nach den Grundsätzen, die er für richtig erkannt hatte, und empfahl seinen Studenten das Rezept, dem er die gute Note in seinem eignen französischen Staatsexamen verdankte: übersetzt nicht, sondern bildet nach.

Am entschiedensten traten auf seine Seite die alten Schulkameraden Franz Dörr und Karl Kühn und die beiden engstverbundenen Parteifreunde Karl Quiehl und Max Walter. In zahlreichen Schriften, Vorträgen und Probelektionen haben sie der Reformmethode zum Sieg verholfen. Heute sind die aufgestellten Grundsätze allgemein anerkannt und werden nicht nur von der neueren Philologie, sondern auch von der alten befolgt: Die Einzelsätze haben zusammenhängenden Lesestücken den Platz geräumt, der Wortschatz wird nicht mehr aus dem Wörterbuch, sondern aus der Lektüre gewonnen, die dem Vokabulargebrauch voranzugehen hat; die lautechte Aussprache *Kikero* und *natio* statt *Tsitsero* und *natsio* bricht sich immer mehr Bahn, und in den neueren Sprachen wird das Sprachgut nicht mehr durch das Auge, sondern durch das Ohr vermittelt.

Obgleich Wilhelm Viëtor einen so großen Erfolg gehabt hatte, ist er doch der bescheidene, rührend bescheidene Mann geblieben, dem es nie um seine Person oder Meinung zu tun war, sondern stets um die Sache, die er fördern wollte. Er hat, um die Einheit der phonetischen Schriftzeichen zu wahren, Paul Passy die weitestgehenden Zugeständnisse gemacht; er hat anderen, die sein englisches Lesebuch und seine anderen Schriften als Fundgrube für »eigene« Gedanken benutzten, stets gern diese Übergriffe erlaubt, wenn sie der Sache dienlich waren.

Eine Fülle von Schriften sind aus Wilhelm Viëtors fleißiger Feder hervorgegangen, eine große Zahl von Doktorarbeiten hat er aus der Taufe gehoben. Von seinen eignen Schriften sind zu nennen:

Rheinfränkiscke Umgangssprachen in und um Nassau (1875).
Die Handschriften der Geste des Loherains (1876).
Englische Schulgrammatik I (1879, 4. Auflage 1906).

Der Sprachunterricht muß umkehren! (1882, 3. Aufl. 1905).

Phonetik des Deutschen, Englischen und Französischen (1884, 6. Auflage 1915).

Die Aussprache des Schriftdeutschen (1885, 9. Auflage 1914).

German Pronunciation (1885, 5. Auflage 1914).

Die Aussprache des Englischen vor 1750 (1886).

Englisches Lesebuch (mit Franz Dörr), *Unterstufe* (1887, 9. Auflage 1911).

Einführung in das Studium der englischen Philologie (1888, 4. Auflage 1910).

De Uitsspraak van het Hoogduitsch (mit G. G. Valette; 1889, 2. Auflage 1902).

Englisches Übungsbuch (mit Franz Dörr; Unterstufe 1891).

Wie ist die Aussprache des Deutschen zu lehren? (1893, 4. Auflage 1906).

Northumbrische Runensteine (1895).

Kleine Phonetik (1897, 10. Auflage 1915).

Elements of Phonetics (Übs. von W. Rippmann, 1899 u. ö.).

Lesebuch in Lautschrift I (1899, 5. Auflage 1914).

— II (1902, 2. Auflage 1911).

Wissenschaft und Praxis in der neueren Philologie (1899).

Das angelsächsische Runenkästchen (1901).

Methodik des neusprachlichen Unterrichts (1902).

Shakespeare Pronunciation:

I. *A Shakespeare Phonology* (1906),

II. *A Shakespeare Reader* (1906).

Das Ende der Schulreform? (1911).

Deutsches Aussprachewörterbuch (1912, 2. Auflage 1915).

Kleines Lesebuch in Lautschrift (1912).

Viëtor war der Herausgeber verschiedener Zeitschriften und anderer Veröffentlichungen. Wir nennen:

Zeitschrift für Orthographie, Orthoepie und Phonetik (1880—1885).

Phonetische Studien (1888—1893).

Die neueren Sprachen (mit Franz Dörr und A. Rambeau, später mit W. Küchler und Theodor Zeiger) als Fortsetzung der *Phonetischen Studien*, 1894 ff.

Shakespeare Reprints: I (1886, 2. Auflage 1892).

— II (1891, 2. Auflage 1913).

— III (1909).

Hellwag, *De format loquelae* (1886).

Le Bone Florence of Rome (mit A. Knobbe, 1893—1907).

Skizzen lebender Sprachen I (Lloyd, Nord-Engl., 1899, 2. Aufl. 1908).

— II (Vianna, Portug. 1903).

— III (Dijkstra, Holl. 1903).

— IV (Calzia, Ital. 1911).

Marburger Studien zur englischen Philologie 1900 ff.

Sammlung neuphilologischer Vorträge und Abhandlungen (1902 ff.).

Soames's Phonetic Method: The Teacher's Manual I & II (1913).

Soames's Introduction to Phonetics (1913).

Wie die Liste seiner Schriften zeigt, war Viëtors eigentliches Arbeitsfeld die Phonetik. Sein durch das Studium der Musik und durch die Beschäftigung mit den altindischen Sandhi-Verhältnissen fein geschärftes Ohr kam ihm hierbei zu Hilfe. Was er auf dem Gebiete der Phonetik an gelehrter und praktischer Arbeit geleistet hat, wird die Geschichte der phonetischen Studien einmal eingehend zu würdigen haben, die er selbst in dem Artikel »Phonetik« in Reins *Enzyklopädischem Handbuch der Pädagogik* skizziert und bis auf die alten Inder zurückverfolgt hat, eine Frucht seiner altindischen Studien bei Justi. Er schuf für das phonetische Arbeitsgebiet in seinen *Phonetischen Studien* das erste periodische Zentralorgan in Deutschland, und die phonetische Wissenschaft erkannte seine Verdienste an, indem sie ihn erst zum Vorsitzenden und später zum Ehrenvorsitzenden der Association phonétique machte. Durch diese Stellung wurde sein Name als Bannerträger der phonetischen Wissenschaft auch dem Auslande bekannt. Er wurde beauftragt, der Herausgeber der Schriften auswärtiger Phonetiker zu sein, und die Sammlung der *Skizzen lebender Sprachen*, die er bei Teubner in Leipzig herausgab, verdankt dem Bemühen ihre Entstehung, Einführungen und Bilder aus den lebenden Kultursprachen auf lautlicher Grundlage zu geben. Auch seine geschichtlichen Arbeiten: *Die Aussprache des Englischen vor 1750* und *Shakespeare's Pronunciation* verdanken seiner Überzeugung von der fundamentalen Wichtigkeit historischer phonetischer Studien ihren Ursprung. Seine phonetischen Arbeiten fanden auch Beachtung in weiteren Kreisen, und als es galt die deutsche Bühnensprache einheitlich zu regeln und phonetisch zu fixieren, da wurde er als einer der wissenschaftlichen Beiräte der Kommission deutscher Bühnenleiter gewählt, die diese Aufgabe in die Hand nahm.

Wenn er einmal das Feld der Phonetik verließ, wie in seiner

Doktorarbeit, in der er die Handschriftenverhältnisse der *Geste des Loherains* klarstellte, so geschah es doch nur, um mit der nächsten Arbeit zu dem Gebiet der Phonetik zurückzukehren.

Der Phonetik, der er einen Platz in der Wissenschaft hatte erkämpfen helfen, wollte er auch Eingang in die Schule verschaffen, indem er wünschte, daß sie zur Grundlage des Sprachunterrichts gemacht würde. Diesem Bemühen verdankt die andere Reihe seiner Schriften ihren Ursprung, die sich mit den Fragen der Methodik beschäftigt.

Im Jahre 1879 gab er als erstes Schulbuch eine kleine englische Formenlehre auf lautlicher Grundlage heraus, in der er zeigte, wie man vom Laut und nicht vom Buchstaben ausgehen müsse. Ihr folgten dann verschiedene Arbeiten über die Aussprache des Deutschen, Englischen und Französischen, die zum Teil auch in fremde Sprachen übersetzt wurden: ein Deutsches Lesebuch in Lautschrift, ein Englisches Lese- und Übungsbuch (mit Franz Dörr) und nicht zu vergessen seine Lauttafeln, die man heute in allen Schulen findet. Seine 1880 gegründete *Zeitschrift für Orthographie, Orthoepie und Phonetik* wurde 1888 durch eine phonetisch-pädagogische Zeitschrift *Die Phonetischen Studien* abgelöst, also eine Zeitschrift, die, bezeichnend für ihn, wieder in erster Linie der Phonetik und dem Unterrichtswesen dienen wollte. Sie wurde 1893 unter dem Titel *Die neueren Sprachen* in eine Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht umgewandelt. Dem Unterrichtswesen, wenn auch hier in erster Linie dem Hochschulunterrichte, wollte er auch dienen mit seinen *Shakespeare Reprints*, in denen er die Quartos und Folios Shakespearescher Dramen in Paralleltexten herausgab. Seine methodischen Erfahrungen faßte er 1902 in einer kleinen *Methodik des neusprachlichen Unterrichtswesens* zusammen, die aus Vorträgen in einem Marburger Ferienkursus hervorging.

Die Shakespeare-Forschung bereicherte Viëtor durch Reimuntersuchung um die Erkenntnis, daß es zu Shakespeares Zeit wie heute vielfach eine doppelte Aussprache für ein Wort gegeben haben muß: eine feierliche, pathetische und eine saloppere, die mehr der Sprache des täglichen Lebens angehörte. Shakespeare bedient sich beider Aussprachen, braucht sie aber nicht promiscue, sondern meist mit feiner Berücksichtigung der Stilform, der Gemütsart und des Bildungsstandes der redenden Person.

Der ältesten englischen Sprachgeschichte leistete Viëtor einen

wesentlichen Dienst durch die Herausgabe der *Northumbrischen Runensteine*, deren Inschriften bis dahin unzureichend ediert waren, und des *Ags. Runenkästchens aus Auzon bei Clermont-Ferrand.* Diese Denkmäler geben der Textkritik und Sprachgeschichte allerhand Rätsel auf, zu deren Lösung Viëtor durch seine Untersuchung Wesentliches beitrug. Er brachte, soweit es möglich war, die Inschrift des Kreuzes von Ruthwell in Ordnung und suchte die Inschrift des Clermonter Runenkästchens neu zu deuten. Die Beschäftigung mit den Runendenkmälern zog ihn an. Seine letzte Arbeit, die er dem Andenken seines im Kriege gebliebenen Sohnes widmen wollte, galt diesen Stein-Inschriften. Hoffentlich ist sie noch druckfertig geworden.

Im Jahre 1886 verheiratete sich Wilhelm Viëtor, wozu ihm Edmund Stengel Gowers »Minnesang- und Ehezuchtbüchlein« auf den Hochzeitstisch legte. Aus der Ehe sind drei Söhne hervorgegangen. Der jüngste von ihnen zog im Jahre 1914 mit hinaus in den Kampf für das Vaterland. Seit dem Herbst 1917 wurde er vermißt. Unter dem Verlust des Sohnes hat Wilhelm Viëtor furchtbar gelitten. Seit dem Frühjahr 1918 kränkelte er. Ein veraltetes Blasenleiden machte sich schmerzlich fühlbar. Ein operativer Eingriff, der im September gemacht wurde, kam zu spät. Am 22. September 1918 ist er seinen Leiden erlegen.

Trauernd stehen wir an seinem Grabe. Was er für die lautechte Aussprache des Deutschen, Englischen und Französischen getan hat, wird von aller Welt anerkannt. Bis in alle Schulstuben hinein sind seine Lauttafeln gewandert, jedes Kind kennt seinen Namen. Was er mit seinen Freunden für die Methodik des neusprachlichen Unterrichts geleistet hat, wird die Lehrerwelt in dankbarer Erinnerung behalten und den still-bescheidenen Mann nicht vergessen.

Frankfurt a. M. Hans Stoelke.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Professor Dr. Bernhard Fehr, der nach Aufhebung der deutschen Universität Straßburg sich nach Basel zurückzog, hat einen Ruf an die Universität Halle als Nachfolger Deutschbeins abgelehnt, um wieder seinen früheren Lehrstuhl an der Handelshochschule von St. Gallen zu übernehmen, der durch die Übersiedlung von Dr. James Clark an die Universität Glasgow kürzlich freigeworden war.

Am 1. Oktober d. J. ist der Hagener Oberrealschuldirektor, Geheimrat Dr. Wilhelm Ricken, in den Ruhestand getreten. Mit ihm scheidet aus dem praktischen Schuldienst ein Mann, der sich um die Entwicklung der Oberrealschule bleibende Verdienste erworben hat. Durch den Geist, mit dem er den neusprachlichen Unterricht zu erfüllen suchte, wollte er die Oberrealschule ihrem letzten und höchsten Ziel näher bringen, auch in ihrer Art eine wahrhaft humanistische Anstalt zu werden. Seine eigentliche schriftstellerische Lebensarbeit gehört dem Französischen. Ihm hat er in den seit 1886 in immer neuen Auflagen erscheinenden Lehrbüchern ein durch psychologische Durchdringung der grammatischen Erscheinungen ausgezeichnetes Unterrichtswerk geschaffen. In den letzten Jahren wandte sich sein Interesse immer stärker dem Englischen zu. Für die von ihm und Professor Sieper in München bei R. Oldenbourg herausgegebene Sammlung *Französische und englische Volks- und Landeskunde* verfaßte er zwei vielgelesene Bändchen: *Geography of the British Isles* und *The Great Drama 1066.* In unserer Zeitschrift (Bd. 52, 140) veröffentlichte er vor kurzem eine kleine Studie über Byrons Thyrza.

CONTRIBUTIONS TO OLD-ENGLISH LEXICOGRAPHY. X[1]).

Brȳdhūs. "Procedens de thalamo suo" is glossed: forþgangende of his *brydhuse* in Arundel Ps. 18, 6. All the other psalters have *brȳdbūr,* but Eadwine's Canterbury Ps. has *brydbure l. gyftbure.*

Forþeccan, shield, protect. The verb in 'protegat te nomen dei iacob', in 19, 1, is rendered by all the Psalters by 'gescylde', except by the Arundel Ps. which glosses: *forþecce* þe naman godes iacobes. We can compare *forhelan, forhȳdan,* Dutch *verdekken.*

Forþroccettan, eructate, belch forth. Arundel Ps. 18, 3 renders 'dies diei eructat verbum' by 'dæges þam dæge *forpracette* word'. Oess marks the word with an asterisk on account of the *a.* Cambridge has *roccytyþ.*

Geaspis, jasper. For our knowledge of classical loanwords this form is important. Ðæt ærest gimcynn is *þæt* is blac 7 grene 7 þa hiw syndon buto togædere gemencgede 7 sindon on naman *geaspis* haten. R. F. Fleischhacker, Ein altenglischer Lapidar. *Zeitschrift für deutsches Altertum,* 34, 229[2]).

Geblǣdan, inflate, puff up. Arundel 34, 21 glosses "et dilatauerunt super me os suum" by "7 *geblæddon* ofer me muþ heora". Similarly "dilatatus" in Hymn 6, 15 is glossed *geblæd,* "dilata" in Ps. 80, 11 *toblæd,* and "dilatatum" Hymn 3, 1 *toblæd.* The cases are too numerous for us to believe that they are instances of a scribal mistake of l for r. Oess, where he speaks about "Buchstabenverwechslungen und Verschrei-

[1]) Cf. Engl. Stud. 26, 125; 32, 153; 33, 176; 35, 329; 37, 188; 38, 344; 40, 321; 43, 161; 49, 337.

[2]) From an Old-English point of view only *adamans, magneten, piriten* and *seleten* are interesting; ibid. 232, 233. Cf. O. Funke, Die gelehrten lateinischen Lehn- und Fremdwörter in der altenglischen Literatur, p. 184.

bungen" (pp. 7 and 8) says: "ferner auffallend in labialer Nachbarschaft: l statt r: blidguma, geblosnunge, hwilfe; r statt l: yrpenbanum; gehören hierher auch die Fälle geblæddon, toblæd, geblæd?" This doubt is justifiable, for evidently the glossator misunderstood the word *dilatare:* owing to the neighbourhood of *os* he mistook it for *inflare* and rendered it by *geblædan* or *toblædan. Toblædan* is a rare word instanced by Bosworth-Toller only from the Liber Scintillarum; *geblædan* has not been registered. The noun *geblǣd* occurs in the sense of "blister", and as second element of a number of compounds. *Blǣd* is of course quite common, but *blǣdan* has not been registered. Vide *tōblǣdan!*

Gefēaness, joy, gladness. This curious compound occurs in the prose Guthlac V, 250. For the passage "þa wæs he mid gastlicre blisse and mid heofonlice *gefean* swiđe bliþe" of the London MS., the Vercelli fragment has: đa wæs he mid gastlicre *gefeannesse* and on heofoncundre blisse swiđe gefeonde. One would expect *gefēalīcness.* Perhaps *fēaness* = *fēawness* was in the writer's mind.

Geondstrēdness translates the 'dispersiones' of Ps. 146, 2 in the Arundel Psalter: getimbrigende ierusalem drihten *geondstridnes* israel he gegaderede. For the form of the word v. *stregdan* in Bosworth-Toller. The other Psalters have *tōstenc(ed)ness;* Lambeth has *todræfednesse l. tostæncednesse.*

Gewyrht. *Buton gewyrhtum* is synonymous with *be ungewyrhtum,* both translating the Latin *gratis* in Ps. 34, 7, 19 and Ps. 118, 161, with the following variants:

Arundel Ps.	34, 7 *be ungewirhtum.*
	34, 19; 118, 161 *buton gewirhtum* (118, 161 *swiþe* l. . . .).
	119, 7 *orceapunga* (erroneously!).
Lambeth Ps.	34, 7 *buton gewyrhtum* l. *buton geearnung* . . . (verstümmelt durch Beschneiden der Seite).
	34, 19; 118, 161; 119, 7 *buton geearnungum.*
Junius Ps.	34, 7 *bi ungewyrhtum.*
	34, 19; 118, 161; 119, 7 *buton gewyrhtum.*
Cambridge Ps.	34, 7, 19; 118, 161; 119, 7 *be ungewyrhtum.*
Vespasian Ps.	34, 7, 19; 118, 161; 119, 7 *bi ungewyrhtum.*
West-Saxon Ps.	34, 8 *buton gewyrhtum.*
	34, 19 *buton scylde.*

Regius Ps.	34, 7 *ʒifum* (erroneously!).
	34, 19; 119, 7 *orceapunʒum* (erroneously!).
	118, 161 *buton ʒewyrhtan.*
Canterbury Ps.	34, 7 *ʒifum* (erroneously!).
	118, 161; 119, 7 *swiþe* (erroneously!).
Spelman's Ps.	34, 8 *buton* without the accompanying noun.
	34, 22; 119, 7 *buton ʒeearnunʒum.*
	118, 161 *buton ʒewyrhtum.*

In Boetius *buton gewyrhtum* is used in the sense of 'undeservedly' (v. Bosworth-Toller, and Sedgefield's edition i. v. *[ge]wyrht)*. The 'gratis' of 34 (35), 7 is rendered by 'without cause', that of 118, 161 by 'without a cause', and that of 34, 19 by 'wrongfully' in the Authorized Version. *Be ungewyrhtum* is translated by B.-T. 'undeservedly, not according to one's deserts'. That this is the meaning is evident from *buton geearnungum (scylde).*

Gestencan, scatter, disperse. This form occurs in Arundel Ps. 67, 31: *gestænc* þeoda þa gefeoht willaþ (dissipa gentes que bella volunt). *Stencan* is somewhat rare, *tōstencan* the usual form.

Glid, v. **slid.**

Goldhordian. This word is recorded in Bosworth-Toller from the West-Saxon Gospel of St. Matthew, VI, 19, 20, where it translates *thesaurizare*. It also occurs in Arundel Ps. 38, 7, where 'thesaurizat et ignorat cui congregat ea' is glossed: *goldhordaþ]* nat hwam he gesomnaþ þa. Similarly in Vespasian Ps., Regius, Junius, Canterbury *(goldhordæþ)*, Cambridge, Lambeth, and Spelman. The West-Saxon Ps. has *gaderiađ.*

Grētan. As is well-known the first meaning of *grētan* is "to approach, come to, visit, touch, attack, treat or use in any way" (Bosw.-Toll.). In the following passage the word has the sense of 'touch' in the second case, but in the first case it means "to make an impression upon, have an effect upon." Sum stan is þe adamans hatte, nele *him* isern ne style ne awiht heardes *gretan* ac ælc biđ þe forcuþra þe *hine* gretađ. R. F. Fleischhacker, Ein altenglischer Lapidar. Zeitschrift für deutsches Altertum, 34, 232.

Grunddēope, bottom of the sea, deepest part of the sea. This compound of "*dīpe, dēope*, the deep, deep part of water"

occurs in Arundel Ps., 64, 8: qui conturbas profundum maris þu gedrefedest *grunddeopan* sæs.

Hēlā, heu! Schlutter has recorded from Regius 119, 5 the interjection *higlā*, glossing "heu" (*Engl. Stud.*, 38, 17). Arundel has *hela;* Cambridge *hwa;* Canterbury *eow;* Junius *wa;* Vespasian *wæ;* Lambeth *hygla* l. *wa;* Spelman *eow*.

Hūnenū, nonne. To the passages recorded by O. B. Schlutter (Engl. Stud. 38, 17) we can now add Arundel Ps. 38, 8: "Et nunc que est expectatio nonne dominus" glossed: ⁊ nu hwilc l. hwæt is ic abad l. anbiddung min *hunenu* drihten; 59, 12 "nonne tu deus qui repulisti nos" glossed: *hunenu* þu god þu anyddest us; 61, 2: "Nonne deo subiecta erit anima mea" *hunenu* god underþeod biþ sawl min. Cambridge has *hune;* Canterbury *hune* (38, 8), *nealles* (59, 12), *hu ne nu* (61, 2). Junius has *ah ne* (38, 8 and 61, 2), *ahla* (59, 12). Regius has *hunenu* (38, 8 and 59, 12), *hununu* (61, 2). Vespasian has *ahne* (38, 8; 59, 12; 61, 2). Spelman has *hunu* (38, 11; 61, 1), *hunenu* (59, 11). Lambeth has *ne wenstu* (38, 8; 59, 12), *la hu ne* (61, 2). In Hymn 6, 6 the texts which have n o n n e (several have *numquid*) gloss it as follows: Regius *hunenu*, Canterbury *neæles,* Cambridge *acne*, Vespasian *ahne*.

The result is that *nonne* is rendered

- 9 times by *hunenu, hununu* (Ar. 3; Cant. 1; Reg. 3; Reg. Hymn 1; Spelm. 1).
- 6 times by *hune* (Cambr. 3; Cant. 1; Spelm. 2).
- Once by *la hu ne* (Lamb.).
- 7 times by *ahne, acne* (Jun. 2; Vesp. 3; Cambr. 1 [*acne*]; Vesp. 1).
- Once by *ahla* (Jun.).
- Twice by *nealles, neæles* (Cant.).
- Twice by *ne wenstu* (Lamb.).

That is to say: sixteen times a *hū* form is used to render "nonne".

hūnūnū vide **hūnenū.**

Inēþung, inspiration. This translation of the Latin *inspiratio* is found in Arundel Psalter, 17, 16: fram *ineþunge* gast irres þines (ab inspiratione spiritus irae tuae). The Cambridge Ps. has *from eðunge;* the Canterbury Ps. *of oneþunge;* the Junius Ps. *from oneðunge;* the Regius Ps. *of oneþgunge;*

the Vespasian Ps. *from onoedunge;* Spelman's Ps. 17, 18 *of ordunga;* Lambeth Ps. *from onorþunge.* According to Wildhagen (Cambridge Ps. p. 33, note 3) the Bosworth Ps. has *onorþunge.* Cp. Jordan, *Eigentümlichkeiten des englischen Wortschatzes,* p. 54 f., and Schlutter, *Engl. Stud.* 38, 20.

Isopon, hyssop. For the study of classical loanwords in Old English this form is of some importance. In glossing the *hysopo* of 50, 9 (asparges me domine hysopo), the form *isopon* is used by Ar. Ps. and Cambr. Ps. The other Psalters have forms with *(h)y* (for which see B.-T.): Vesp. *ysopon,* Spelman *hysopon,* Canterbury *ysopo.* Junius and Lambeth translate it by *hlenorteare,* whilst Regius leaves it unglossed. Whether we can assume a nominative *ysope* as B.-T. does, seems doubtful; I believe that no such form has as yet been found. The form *ysopan,* from which it appears to have been deduced, may simply be another form of *ysopon* one of those curious Old English perversions of classical common and proper nouns. Cp. O. Funke, Die gelehrten lateinischen Lehn- und Fremdwörter in der ae. Lit., pp. 109, 177.

lāmsceall, testa. The Arundel Ps. reads in 21. 16: aheardode swaswa *lamsceal* mægen min (aruit tamquam testa virtus mea). Lambeth has *blywnys l. crocsceard;* Cambridge, Canterbury, Regius, Vespasian have *tig(e, u)le;* the West-Saxon Ps. has *lǣmen crocca.*

Evidently *-sceal(l)* is a contamination of *-scealu* and *-sciell,* both of which occur in the sense of "dish". Cp. *nyttu.*

Lyftlic, aerial. We know this adjective only from a passage in Chrodegang, quoted by A. S. Napier i. v. *oferlyftlic* on p. 50 of his *Contributions.* It also occurs in Arundel Psalter, 17, 12: þystru wæteru on wolcnum *liftlicum.* All the other Psalters differ from this text.

Nyttu. An interesting case of contamination is the hybrid *nyttu,* preserved in 29, 10 of Junius "hwelc nytto" (quæ utilitas). Arundel has evidently the same or a similar form, although the MS. reading (hilc neteo) is corrupt. *Nyttu* resulted from *nytt* X *notu.*

Ofāniman, take away. Clark Hall has inserted in his Dictionary a number of verbs with the prefixes *ofā-.* To these may be added *ofanumene* in the Prose Guthlac, 19, 26: þæt

ricu beoþ onwende ond *ofanumene*. In each case we shall have to investigate whether we have to do with a real compound.

Oferblissian vide **ofergefēon.**

Oferfægnian vide **ofergefēon.**

Oferflēdness. "Non dabit in eternum fluctuationem iusto" is glossed in the Arundel Ps., 54, 23: na ne seleđ on ecnesse *oferflednesse* rihtwisum. The noun goes with *oferflēdan, oferflēde* and can be compared with *oferflōwness* in form and sense. The glossator misunderstood the Latin text.

Ofergefēon. The Latin text of the Arundel Ps. and the Lambeth Ps. have in 34, 19 'non supergaudeant mihi', where Junius, Cambridge, Vespasian, Regius, Canterbury have 'ut non insultent in me'. Similarly in 34, 24 and 37, 17. In each case the Arundel Ps. translates *na ofergefean me* (37, 19, 24), *þilæs hwonne ofergefean me* (37, 17). Spelman's Psalter has *supergaudeant*, translated by *oferbismrgian* in 34, 22, by *oferfægnian* in 34, 27, and by *oferblissian* in 37, 17. Lambeth translates 34, 19 and 37, 17 *þæt ofer ne blissiun me;* 34, 24 *hi ne geblissian ofor me.*

The compounds must be considered as Latinisms.

Ondrencan, intoxicate, has been registered from the prose Guthlac, p. 150, 18. It also translates the *inebriabuntur* of the Arundel Ps. 35, 9: *beođ ondrængte.* Cambridge has *beođ geindrencte,* Lambeth *beoþ gedrencte,* Vespasian *biođ geindrencte,* Regius *beođ ondrencte,* the West-Saxon Ps. *beođ oferdrencte.*

Ongecīgan, invoke. Arundel 144, 18 glosses "omnibus invocantibus eum" by: eallum *ongecigendum* hine. All the other Psalters have forms without *on-*. Bosworth-Toller registers the nouns *ongecīgung* and *oncīgung.*

Organdrēam, orgeldrēam translate the 'chorus' and 'organum' of Ps. 150, 4. The Arundel Ps. has: heriaþ hine on glibeame ⁊ on *organdreame;* heriaþ hine on heortan (!) ⁊ *organdreame* (laudate eum in timpano et choro; laudate eum in cordis et organo). Spelman's Ps. has: heriađ hine on ʒliʒbeame ⁊ werode. heriađ hine on strenʒum ⁊ *orgenadream.* Regius Ps. glosses: on ʒlyʒbeame ⁊ wynwerede on strenʒum ⁊ *orgeldreame.* B.-T. cites *orgeldream* from the Blickling Glosses and translates it by 'the sound of a musical instrument'. The sound is substituted for the instrument as in the case of *on hylsongæ ⁊ dreæt* for 'in tympano et choro' (Canterbury Ps.). *Hylsong*

(quoted from Spelman's Ps.) is translated by B.-T. as 'timbrel'. This cannot be correct: the glossator translated 'tympanum' by a vague musical term, which certainly did not mean a musical instrument. A similar case is: *on glygbeame* ⁊ *chorgleowe* (in tympano et choro), *on stryngum* ⁊ *wyndreame* (in chordis et organo) in the Lambeth Ps.; *wyndream* means a 'joyful sound' and is not a rendering of 'organum': as a matter of fact it generally translates 'jubilatio', 'jubilum'. Schlutter connects *hylsong* (not *hylsung*, as he prints it) with *hyllehama* (Engl. Stud. 41, 163; 38, 305); Förster disregards Schlutter's etymology and connects *hyllehama* with *hyll* (Anglia XLI, 114[3]). — The *orgenadream* of Spelman's Ps. though printed as one word, can hardly be considered as such. Padelford, *Old English Musical Terms*, translates *hylsong* by 'timbrel', and *orgeldream*, *orgenadream* by "music of the organ".

Pocalipsis, apocalypsis. For our knowledge of classical loanwords this form is important. Her ongind embe twelf derwyrđan stanas ⁊ gimmas þe we leornudan in *pocalipsis* þære bec. R. F. Fleischhacker, Ein altenglischer Lapidar. *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 34, 229.

Sīdhealf, latitudo: Authorized Version, "a large place". 'Et eduxit me in latitudinem' is glossed in Arundel Ps., 17, 20, by: ⁊ he gelædde me in *sydhealfe*. Evidently the word *latitudo* caused the glossators some dificulty: Cambridge, *on brǣde;* Regius, *on tobredednesse;* Junius, *in brǣdu;* Vespasian, *in brǣdu:* Canterbury, *on tobredednesse;* Spelman, *on tobrǣdednysse;* Lambeth, *on tobrǣdednesse. Sīdhealf* strikes one as a rather happy rendering; cp. *sīdland, sīdrand, wīdland.*

Slid, slippery. — The Arundel Psalter 34, 6 glosses 'fiat uia illorum tenebre et lubricum' (= fiant uiae eorum tenebrae et lubricum) by 'synd wegas heora þeostru ⁊ *glidd l. sclidd.* Junius has *ȝlidd,* Regius *slidornis,* Cambridge *ȝlid,* Lambeth *slipor* l. *asceonigendlic,* Vespasian *glidd.* Sweet marks *glidd* in the text of the Vespasian Psalter with an asterisk to indicate the abnormal spelling, and in the glossary with a dagger to indicate the 'erroneous' or 'abnormal' form. As he prints it under *glidder* and does not assign it a place in his Dictionary he probably thought that it was a scribal error for *glidder.* There can, however, not be the least doubt that both *glid* and *slid* are perfectly correct. They are represented in Modern

English by *glid* and *slid*. *Glid*, 'smooth, polished, slippery' and its derivative *gliddy*, 'slippery', are in use in Scotland, Northumberland and Montgomery (*Dialect Dictionary*), and *slid*, 'slippery, smooth, polished, sleek, sly, cunning, smooth-spoken' is in use in Scotland and Cumberland (*Dialect Dictionary*, *N.E.D.*). The Anglo-Saxon words are mentioned in neither dictionary. *Glid* is in Bosworth-Toller with a reference to Spelman's Psalter, 34, 7, and in Clark Hall's first edition, having disappeared in the second edition. *Slid* has not been registered. Spelman's Psalter has *Slipore*, but in the margin of the Cambridge Psalter *ʒlid* is given as a variant. The Canterbury Ps. has: sin wegas heora þystro ⁊ *stlidornis*.

Tōālȳsan, dissolve. To the number of compounds consisting of the prefix *tō-* and a verb compounded with *ā-* (*tō-āmercian*, *tōāspanan*, *tōāwylian*) we can now add *tōālysan*. Arundel Ps. 72, 21 glosses "et renes mei commutati sunt" by "⁊ æddran mine *to alysede* synd". The other Psalters have *resoluti* for *commutati*, with the exception of Spelman and Lambeth, which have *commutati*, glossed by *awende* (Spelman), and *commotati*, glossed by *astyrode* (Lambeth). Evidently the *toalysede* of Arundel is traceable to a text which has *resoluti*.

Tōblædan. In Ps. 80, 11 all the Psalters translate *dilata* by forms of *-brǣdan* (to-bræd, abræd, ʒebrede). Only Arundel has: *tóblæd* muþ þinne ⁊ ic ʒefilde hine. Superficially this looks like an error, but bearing in mind that "caritas non inflatur" is rendered "soð lufu na byþ *toblædd*" in Liber Scintillarum, 82, 10, we shall have to accept the instance of Arundel 80, 11 as the second occurrence of this rare word. The meaning is of course "to puff up, inflate". Vide *geblǣdan!*

þrāwere, turner, twister. Arundel Psalter 17, 27 renders 'et cum electo electus eris et cum peruerso peruerteris' by '⁊ mid gecorenum gecoren þu bist ⁊ mid *þrawerum* forcirred'. Oess gives this gloss as one of the 'verderbte Glossen' (pp. 13, 14), substituting *þweorum* for *þrawerum*. This conjecture is made plausible by the *þweorum* of some of the other Psalters (e. g. Lambeth). Still, *þrawere* is by no means impossible, although as a translation it is faulty, both in sense and form. Cp. the *forhwyrfed* of Regius and Canterbury. The great number of mistaken meanings should make us hesitate to condemn words, even though they have not been found in other texts.

þrēaswinge. This word glosses *flagella* in Arundel Ps. 37, 18: forđon ic on *þreaswingum* geara ic eom (quoniam ego in flagella paratus sum). Cp. Đa đe ic lufige đa ic đreage and beswinge, *Homl. Th.* I, 470, 26; God beswingđ and þreađ đa đe he lufaþ, *ibid.* II, 548, 18; đa hi for heora synnum đreageaþ and swingaþ, *Bede* I, 27; het hi þa swingan, susle þreagan, Jul. 142. Scs. Petrus hine mid grimmum swingum swong and þreade, *Bede* II, 6.

þurhforþfaran, pertransire. This Latinism occurs in Arundel 123, 5, where "torrentem pertransiit anima nostra forsitan pertransisset anima nostra aquam intollerabilem" is glossed: burnan *þurhforþfærþ* sawle ure wenung *þurhfore* sawle ure wæter onræfigendlic. For *pertransivit* and *pertransissit* Cambridge has *þurhferde;* Canterbury *þurhferþ, þurhferæþ;* Regius *þurhfor, þurhfore;* Vespasian *þurhleorde;* Lambeth *þurhfor;* Junius, which has only the first, *þurhleorde.*

Ungewyrht vide **gewyrht.**

Unræfigendlic, intolerable. In the Arundel gloss "aquam intollerabilem" *wæter anræfigendlic,* we seem to have a case of contamination. Cambridge has *unarefnydlic;* Canterbury *unæriefnedlic;* Regius *onaræfnedlic;* Vespasian *unarefnendlic;* Lambeth *unarefnedlic;* Junius *unaræfnendlic.* Evidently we have in this case a contamination of a form derived from *(ā)ræfnan* with *(ā)rǣfan, (ā)rāfian* to wrap.

Wæterlīest, want of water, is registered from Assmann's Homilies (108, 177). The Arundel Ps. 106, 4 has "errauerunt in solitudine *in inaquosa*", for which the other Psalters have "in siccitate". *Inaquosa* is glossed "on wæterliste". Similarly Arundel and Spelman translate the "in inuio" of 106, 40 by *on wegliste, on wegleaste.* V. Bosw.-Toll. i. v. *weglēast.*

Weglēast, want of road, tract of land without roads, vide *Wæterlēast.*

Wiþerbrecian. This is a contaminated form resulting from *wiþerbrocian* and *wiþerbreca.* It occurs in the Arundel Ps. 34, 19: na ofergefean me þa þe *wiđerbrecaþ* me unrihtlice. The Junius Ps. has *wiþerbrociađ,* Regius *wiþerweardiađ,* Cambridge *wiđerbrociađ,* Lambeth *wiđriađ,* Vespasian *wiđerbrociađ,* Canterbury *wiđerweardiađ,* Spelman *wiđerweardiađ* (34, 22).

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

VOM ROMANTISCHEN UND GESCHICHTLICHEN WALDEF.

Im *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 128, 401—403 (Juni 1912) hat A. Brandl von meiner im März desselben Jahres erschienenen Edition der *Historia Regis Waldei* (Bonner Studien z. Engl. Philologie 4) schnelle Notiz genommen. Kritisch befaßt sich das Referat allerdings nur mit jenen vier Seiten der im ganzen 76 umfassenden Einleitung, die nach historischen Erinnerungen im Waldefroman fragen. Hier will es nicht ohne weiteres meinem wesentlich negativen Urteile beipflichten, wonach der zwei von den sechs Büchern des Romans beherrschende König Waldeus und der im Jahre 1076 enthauptete Herzog Waltheof »weder im Leben noch im Tode viel gemein hatten, ausgenommen den Namen«. Wären die vier Einwendungen des Referates alle ganz stichhaltig, so brauchte damit meine Ansicht noch nicht widerlegt zu sein, denn ich bestritt ja nicht einiges Gemeinsame, sondern viel Gemeinsames (LXV), »irgendwie erheblichen Anschluß an historische Ereignisse« (LXIV), und meinte, daß Forscher wie F. Liebermann mit ihrer Bezweiflung eines solchen Anschlusses »dem wirklichen Sachverhalt näherkommen dürften« (LXV) als andere, die ohne Kenntnis des Romans als seinen Hauptinhalt die Geschichte des Waltheof vermuteten. Allein ich glaube nicht an die Beweiskraft der in dem Referat geltend gemachten »engeren Parallelen« zwischen Waldeus und Waltheof, so bestechend sie dem ersten Blick erscheinen könnten; und wenn auch die sonstige in- und ausländische Kritik meinen Standpunkt niemals in Zweifel gezogen hat, so halte ich es doch für gerechtfertigt, auf ihn noch einmal zurückzukommen und Brandls Forschungen mit den meinigen zu vergleichen. Ein Anlaß dazu wäre nach der Meinung des Herausgebers der *Bonner Studien zur Englischen Philologie*, K. D. Bülbring (†), die Anzeige von B. Neuendorff (†) im *Literarischen Zentral-*

blatt 1913 Nr. 44 gewesen, der auf Brandl hinwies, ohne indes zu der strittigen Frage Stellung zu nehmen; mir lag jedoch daran, weitere Kritiken abzuwarten. Jetzt brauche ich nur auf die Argumente meines ersten Kritikers einzugehn; es zu tun, war von Anfang an meine Absicht, da ich für meine Ausgabe mit ihren 255 Seiten lateinischen Textes unter den heutigen Neuphilologen "with little Latin (and less Greek)" weniger Leser erwarten konnte als für das knappe Referat, das eine sichere Grundlage für das Urteil über unser Problem (und also auch über meine Bemühung darum) nicht bilden konnte.

1. »Vorleben des Waldeus wie des Waltheof in der Normandie.« — Der Romanheld wird als Knabe von wenigen Jahren (S. 48. 50) in die Normandie geflüchtet, aus der er als Jüngling (S. 53) zur Gewinnung des Vatererbes nach England zurückkehrt. Dieser Sachverhalt verträgt natürlich die Bezeichnung »Vorleben in der Normandie«, er ist aber romantischen Quellen nachgebildet (XLIV, XLIX, LII); wenn also eine Übereinstimmung mit der Geschichte des Waltheof wirklich vorläge, so könnte es auf Zufall beruhen. Außerdem legt die *Historia* selber so wenig Gewicht auf dies Vorleben, daß sie die Gattin des Waldeus versichern läßt 'numquam mare transivit' (S. 189).

Von dem Verschwörer und Märtyrer Waltheof lesen wir in den altenglischen Annalen z. J. 1067 (Ms D), er habe den Eroberer auf seiner Reise in die Normandie, wo der Aufenthalt neun Monate währte, begleitet; weiter heißt es z. J. 1076, auch in Ms D, er sei dorthin gefahren, um seine Beteiligung an der Verschwörung gegen den König reumütig zu bekennen (laut Ms E ward Waltheof nach der Rückkehr des Königs ergriffen). So etwas ist aber wohl nicht als ein »Vorleben« zu bezeichnen (1076 war das Todesjahr des Herzogs! Und welcher bessere Engländer reiste damals nicht schon gelegentlich nach der Normandie?). Es ist nicht anzunehmen, daß der historische Tatbestand zu dem romantischen umgebildet worden ist. Andre Beziehungen Waltheofs zur Normandie kenne ich nicht, außer daß 1061 Waltheof dux eine Urkunde betreffend die Kirche von Rouen (Kemble 810) mitgezeichnet hat. Davon sagt Brandl nichts, auch nichts von seinen Quellen, so daß ich die Annalen vermute.

2. »Beide standen gegen den König von London.« Diese Parallele ist in der Form sozusagen »zugespitzt«, doch will ich mich hier über Wilhelm den Eroberer als König von London nicht aufhalten. Übersehn oder geleugnet habe ich die Ähnlichkeit so wenig wie die weiter unten zu besprechende, die sich bezieht auf die Verurteilung des Verschwörers durch das englische Gericht, und was dazu führte. Nur meinte ich, ein Anglonormanne — das war der Verfasser von Bramis' Original — hätte den Verräter nicht verherrlicht, »sofern er über den geschichtlichen Verlauf unterrichtet war« (LXV), während er von den Engländern gelegentlich geringschätzig redet (XXXIV): Sympathie für Waltheof war nur der englischen Seite natürlich. Das Referat bemerkt dagegen, die Annalen zu unserem Zusammenhang hätten, »obwohl in ausgesprochener Sympathie mit dem Normannenkönig, ein deutliches Reimpaar aus einem englischen Waltheofgedicht zitiert«; und mit der Zweisprachigkeit nach 1066 sei ein Tendenzwechsel leicht gewesen. Das »obwohl« des angeführten Satzes läßt glauben, daß der Annalist doch seine Sympathie für Waltheof bekundet habe; dabei sind jene Verse ausdrücklich gegen die Verschwörer gerichtet. Brandl hatte das in *Pauls Grundriß* II[2] 1084, wo er den *Rei Waldef* in Beziehung setzte zu dem von ihm erschlossenen altenglischen Waltheofgedichte, selber mit Recht vermerkt; ein Tendenzwechsel kommt hier demnach nicht in Betracht. Ich bleibe also der Ansicht, daß der Waldefdichter nicht das Ziel hatte, den Märtyrer zu feiern; er braucht von ihm nicht viel mehr gewußt zu haben als von den anderen großen Namen der spätaltenglischen Geschichte, die er ebenso »romanhaft verwendet« (LXVI).

Dafür, daß im Roman die Figuren Frodas und Fergus den Eroberer »ersetzt« hätten, wie das Referat vermutet, besteht kein Anhalt. Frodas, der ungetreue Verweser von Waldeus' Erbe Norfolk, ist literarischem Vorbild nachgeschaffen (LII). Fergus ist Nachfolger Uthers von London, von dem er Waldeus als Erbfeind übernimmt. — Auf diesen zweiten Einwand ist zurückzukommen.

3. An dritter Stelle verweist das *Archiv* zunächst darauf, daß Waltheof 1069 sich den Söhnen Cnut und Harold des Königs Sweyn Esthrithson bei ihrem Einfall angeschlossen

habe; Cnut sei dann 1076 wieder nach England gekommen und 1085 abermals, mit seinem Schwiegervater Rodbeard von Flandern, einem Einfall wenigstens nahe gewesen. »Im Roman hat es Waldeus bei seinem ersten [?] Kampfe zu tun mit Sweyn, der zuerst gegen, dann für ihn ist und rex Colcestrie heißt; mit Hardyngus, Graf von Tasburgh, der durchaus zu ihm hält; mit Knoudus rex Cantabrigie und Roud rex Thetfordie, was ganz danach aussieht, als wäre jene Gruppe von Dänennamen nahe beim Wohnort des Bramis frei umgedeutet worden.« Ich vermag die Gleichung Hardyngus—Harold, Roud—Rodbeard nicht anzuerkennen. Bei dem häufigen, im Roman sonst noch vorkommenden Namen Hardyngus lag kein Grund vor, auch kein formeller, ihn an Stelle von Haroldus, einen berühmten Namen zu setzen; für Rodbeard den dänischen Roud einzuführen, war auch unnötig. Roud ist evident als Produkt aus dem Ortsnamen Roudham bei Thetford (Rudham i. Doomsday Book; Historia S. 89), was Brandl übersehen hat. Aus der Topographie hat der Dichter auch andre Namen gewonnen (Atlyng, Beda, Castor, Gymundus, Ikenilda). — Warum dann Sweyn Esthrithson von einem in der Gegend von Thetford Heimischen gerade zum König von Colchester in Essex gemacht sein sollte, ist auch nicht ersichtlich. In diesem Sweyn sah ich daher den dänischen Sweyn, der 994 Essex verwüstete (LXVI); mit dem bei Freeman, *Norman Conquest* II 126 n. genannten Sweyn von Essex ist nichts anzufangen. Nicht von dem von 994, wie Brandl mich mißversteht, sondern von Sweyn Esthrithson sage ich (LXVII), er kämpfte gegen Norwegen, nachdem er (vergeblich) England um Hilfe gebeten, und ich vergleiche damit im Roman den Swenus, dem Gudlacus (ein Sohn des Waldeus, nicht dieser selber) gegen Norwegen beisteht (S. 159). — Noch andre sachliche Bedenken habe ich gegen Brandls zunächst wohl überraschende Parallele. Mit Sweyn Esthrithson scheint Waltheof keine unmittelbaren Beziehungen gehabt zu haben; mit Rodbeard nur die, daß beide jene Urkunde zeichneten, was Brandl für sich anzuführen unterläßt; mit Cnut nie feindselige, während im Roman Waldeus mit ihm wie mit Roud in Erbfeindschaft lebt; endlich wären aus den nordischen Brüdern Cnut und Harold englische Gegner geworden, deren einer den andern tötet.

Aus dieser umfassenden Divergenz des von Brandl ver-

glichenen Materials gewinne ich die Bestätigung meiner Ansicht, daß nicht Roud und Hardyngus, sondern nur Waltheof, Sweyn, Cnut als der Geschichte und Dichtung gemeinsam gelten können, daß mit Knoudus der berühmteste Träger des Namens († 1035), mit Sweyn der 1014 gestorbene gemeint oder erinnert war; keiner von beiden ein Zeitgenosse des Verschwörers. In dem von Knoudus Berichteten klingt die notorische Grausamkeit Cnuts von 1014 nach. Von einem andern Cnut wissen wir zwar, der zu Waltheof feindlich stehen mußte, wie der Knoudus des Romans zu Waldeus: er war von den Söhnen Carls, die der Herzog 1073 zu beseitigen suchte, und entging durch zufällige Abwesenheit, wie sein Bruder Sumorled durch seine Beliebtheit, den Mördern der andern; Freeman l. c. IV 525. Auch dies hat mich nicht veranlassen können, die fragliche Episode im Roman für das Echo einer historischen zu halten. — Was sodann Sweyn betrifft, so mutmaßt Brandl weiter, in ihm habe die Dichtung Sweyn Esthrithson und Sweyn Godwineson verschmolzen; dieser »hatte 1050 eine Fehde mit Beorn, nahm ihn tückisch auf einem Schiffe gefangen und schaffte ihn beiseite. Bern führt den Colchesterkönig Sweyn als überwundenen Gegner zu Waldeus, gerät später auf einer Ruderfahrt in dessen Hände und verfällt trauriger Gefangenschaft. Namen und konkrete Hauptbegebenheiten stimmen.« Hier hat der Rezensent den lateinischen Text nicht recht gelesen und auch das vollständige Namenregister nicht zu Rate gezogen. Freiwillig begibt sich Sweyn in des Waldeus Lager, um dort sein Leben teuer zu verkaufen; er tötet dort viele, wird auch angegriffen, aber voller Bewunderung für seine Tapferkeit läßt Waldeus ihn zu sich bitten durch Bern, der ihm Schonung zusichert. Nicht als Überwundener also tritt Sweyn vor Waldeus, und mit Bern hat er mit nichten eine Fehde, vielmehr nur eine kurze, höfliche Unterhaltung (S. 91). Was aber sonst noch das Referat von Sweyn aussagt, berichtet der Roman gar nicht von diesem, sondern von Fergus: der verhaftet den Waldeus mit Gefolge, worunter auch Bern, bei Aufbringung des Bootes; die Ergreifung des historischen Beorn spielte sich ganz anders ab, und mit der traurigen Gefangenschaft Berns steht es so, daß er wie Waldeus sehr schnell wieder aus dem schrecklichen Gefängnis befreit wird, das literarisch veranlaßt war (LVI). Danach muß ich sagen,

daß weder die Namen noch die konkreten Hauptbegebenheiten stimmen.

4. Schließlich vergleicht Brandl Waltheofs Festnahme, Verurteilung und Hinrichtung, nachdem er sich in Norfolk verschworen, mit Waldeus' Festnahme, drohender Verurteilung und Hinrichtung, nachdem Fergus sich nach Norfolk aufgemacht, ihn zu ergreifen; und er findet bemerkenswert, daß die zeitweilige Verbindung Waltheofs mit Norfolk im Roman zu einer ständigen geworden sei, insofern der Held (dieses Romandrittels) König von Norfolk sei. Zu diesem letzteren Punkte hatte sich meine Einleitung nicht geäußert einmal, weil die Lokalisierung von Ralph Guaders Hochzeit zweifelhaft ist; Florence von Worcester verlegt sie nach Cambridge, was Freeman u. a. annehmen und auch die mönchische *Vita et passio Waldevi Comitis* (Michel, Chron. Anglonorm. II 113) berichtet; ein direkter Zusammenhang aber der Annalistennotiz mit dem *Rei Waldef* ist zweifelhaft. Sodann jedoch hatte sich mir ergeben, daß der Waldefdichter in und für Norfolk schrieb; der Held also, wer es auch war, mußte zu Norfolk Beziehungen haben. Im übrigen ist mir das Gemeinsame nicht entgangen, das Waltheof und Waldeus in ihrer Stellung zu Wilhelm resp. Fergus haben; ich konnte es nicht verkennen, wo ich ja zugab, daß der Titelheld seinen Namen von dem Herzog haben mag (LXV), vielleicht sogar unter dem Einfluß der *Vita et passio* (LXVI, LXXIII). Ich sage aber (LXVI), vielleicht zu vorsichtig, »ohne weiteres« berechtige des Waldeus Gegnerschaft gegen Fergus, der ihn vor sein Hofgericht stellt, nicht zu dem Glauben, der Dichter habe an Waltheofs Verschwörerrolle und gerichtliche Verfolgung gedacht und erinnern wollen. Denn erstens ist Waldeus kein Verschwörer, während Waltheof einer war; zweitens wird Waldeus auch gar nicht abgeurteilt, wie es mit Waltheof geschah, sondern einem scheinbaren Feind überlassen, der ihn alsbald befreit; drittens stirbt Waldeus nicht den Märtyrertod, sondern den Schlachtentod; und die Festnahme der Namensvettern vollzieht sich nicht übereinstimmend, da Waltheof sich schuldbewußt dem König in der Normandie stellt, Waldeus beim Rudersport bei Dunwich (Suffolk) in die Hand des Fergus fällt. Es handelt sich also bestenfalls um einen romantisch unklaren, wirren Anklang an

den Prozeß des Waltheof; und müßte man selbst noch hinzunehmen, was Brandl nicht erwähnt, daß in beiden Fällen die Richter uneinig sind (Michel l. c. 116, *Historia* S. 138 ff.), so sähe ich doch nicht, daß man in dem Roman eine Verherrlichung des Märtyrers zu erblicken hätte. Wenn das Referat in der *Historia* »historische Züge realer Art wirr umgebildet« findet, so läßt es nicht deutlich werden, daß auch ich diese Ansicht vertrete, allerdings in bezug auf Waltheof nur den Prozeß dahin rechne.

Daraufhin glaube ich, daß mein im Eingang angeführtes Urteil als gesichert gelten darf, solange nicht ganz neues Material dagegen ins Feld geführt werden kann. Ein wirklicher Gegensatz zwischen den hier verglichenen Anschauungen scheint mir nur in einem Punkte vorhanden zu sein: Brandl glaubt an eine schriftlich und liedmäßig überlieferte Waltheofsage und schreibt mir denselben Gedanken zu, wenn er mich von der Sage sprechen läßt; ich habe aber weder in der Vorrede noch sonst von einer Waltheofsage gesprochen und ausdrücklich (LII) bemerkt, man dürfe nur von Dichtung sprechen.

5. Noch ein Wort zu Brandls Schlußsätzen. Sie regen zu Kombinationen darüber an, ob Waltheofs Nachfolger in der nordhumbrischen Verwaltung, der Lothringer Bischof Walcher, zusammenhänge mit dem Wacherius einer Straßenballade, auf die bekanntlich Giraldus Cambrensis (*Gemma eccles.* D. II, *Rer. Brit. Scr.* 290) anspielt. Wer wäre aber, bei Annahme eines Zusammenhanges, der dort genannte Landericus? Walcher müßte dann jener Auchier sein, der in der altfranzösischen Literatur stets mit Landri zusammen erscheint. — Diesen Walcher auch mit dem Waldeus-Sohne Guyacus zu kombinieren, geht nicht an. Diese Figuren verbindet nichts, ihre Namen sind unvereinbar, Guyacus stammt mitsamt seiner Romanrolle aus der Guysage (LIV). — Endlich muß ich auch bezweifeln, daß »Heiligennamen« wie Beda, Erkenwald, Felix auf »phantastische Mönchsarbeit« deuten. Beda ist kein Heiliger und vom Waldefdichter aus Bedford gewonnen. Felix begegnet nicht selten auch in den altfranzösischen Chansons de geste, und Erkenwald könnte sich auch für häufiges altfranzösisches Herchembaut mit seinen Varianten eingestellt haben. Aber damit komme ich selber ins Kombinieren, und darauf heißt es verzichten,

namentlich solange der *Rei Waldef* noch immer nicht gedruckt ist. Hoffentlich läßt die lange geplante Ausgabe dieses wichtigen Textes aus deutscher Hand nicht weiter unabsehbar auf sich warten. Herr Kollege W. Suchier könnte sich den Dank auch der Anglisten sichern, wenn er ihnen das Original des Bramis zugänglich machte. Einstweilen ist jedoch kein schlechter Ersatz in der *Historia* geboten, die ich angesichts ihrer reichen, vielfach köstlichen Schönheiten und ihrer literarhistorischen Bedeutung nicht mit Brandl als ein »Machwerk« bezeichnen kann. Den Romanisten und Anglisten möchte ich die Lektüre angelegentlich empfehlen.

Rostock. Rudolf Imelmann.

DICKENS UND DIE POSSE.

Von den zahlreichen Untersuchungen über Dickens und seine Werke behandelt keine seine Tätigkeit als Schauspieler und Lustspieldichter im Zusammenhang und systematisch. Es ist dies um so auffälliger, als der Dichter zu Beginn seiner literarischen Laufbahn allen Ehrgeiz daran setzte, nicht als Schriftsteller, sondern als Schauspieler sich Ruf zu verschaffen. Seine schauspielerische Veranlagung hat sich zwar nur gelegentlich bekundet, doch berechtigte sie zu den größten Erwartungen.

I. Dickens im Theater und am Theater.

Schon in frühester Kindheit zeigte D. eine leidenschaftliche Neigung zur Bühne (**Fitz-Gerald**, *D. and the Drama* 1 f.). Als Theaterbesucher finden wir D. zum erstenmal im Alter von sechs bis sieben Jahren mit seinem Vetter James Lamert in Rochester bei einer Aufführung von Shakespeares *Richard III.* im Theater Royal (**Forster**, *Life of Ch. D.* I 35; **Langton**, *Childhood and Youth of Ch. D.* 29, 53). Etwa ein Jahr später hat D. den damals so gefeierten und berühmten Grimaldi auf der Bühne kennen gelernt und ihm *with great precocity* Beifall geklatscht (Fo I 178).

Um dieselbe Zeit, etwa 1818—1819, setzten auch D.' häusliche Aufführungen ein, die ursprünglich in der Küche stattfanden. George Stronghill, wahrscheinlich ein Schulfreund des jungen D., brachte seine Laterna magica mit, und dann wurde gesungen und vorgetragen; zuweilen gelangten auch einzelne dramatische Rollen zur Darstellung. Häufig sang D. mit seiner Schwester Fanny zusammen, die ihn mehrfach auf dem Klavier begleitete (Langt. 25 f.). Besonders gern und mit guter Mimik trug er Dr. Watts *Voice of the Sluggard* (1720) vor (Langt. 26). Auch bei Zusammenkünften seiner Eltern mit dem Inhaber des Clarence Hotel (= Mitre Inn) in Rochester im folgenden Jahre

(1820—1821) sang D. des öfteren. Mit Vorliebe trug er mit seiner Schwester Fanny gewisse *sea-songs* von einem Tisch herab vor. Besonders bezeugt ist unter diesen das damals beliebte Duett

Long time I've courted you, miss
And now I'm come from sea . . .
(Langt. 34 f.).

Fördernd auf D.' schauspielerische Neigung wirkte seine Teilnahme an den häuslichen Aufführungen seines Vetters Lamert im Herbst 1821 und Frühjahr 1822 (Langt. 59). Bald darauf hat D. selbst als kaum 12—13 Jahre alter Knabe mit Schulfreunden im elterlichen Hause ein Theater eingerichtet, wo er emsig gelegentlich hochfeierliche Aufführungen von J. Peacocks Melodrama *The Miller and his Men* (1813) und der anonymen Romanze *Cherry and Fair Star* (zuerst aufgef. 1822) als Regisseur leitete (Fo I 102 f.).

Seine ausgesprochene Lust am Theaterbesuch ist einwandfrei nachweisbar mindestens seit seinem Eintritt als Schreiberlehrling bei Edward Blackmore im Mai 1827 (Fo I 107 f.). Dort stand er stark unter dem Einfluß seines Alters- und Berufsgenossen Potter, mit dem er, so oft sich Gelegenheit bot, in irgendeins der kleineren Theater ging, wo sie nicht selten selbst kleine Rollen übernahmen. Vermutlich handelt es sich um eine jener Bühnen, die völlig von Liebhaberschauspielern unterhalten wurden und damals z. B. in der Wilson Street, Gray's Inn Lane und Catherine Street, Strand bestanden (Dutton Cook, zitiert von F-G 6). D. spielt später auf diese Stätten an mit der Beschreibung gewisser *broad-swords*, die gewöhnlich *at our minor theatres* Verwendung fanden (NN I 300).

Im November 1828 als Berichterstatter in Doctor's Commons wandte sich D. ernstlich der Bühne zu, um sich auf dem Gebiete der Schauspielkunst eine Lebensstellung zu schaffen. Mehr als seine von der Kindheit her erhaltene Neigung trieb ihn die Unzufriedenheit mit seiner jetzigen Beschäftigung und die geringe, unsichere Bezahlung zu diesem Schritt. Der Gedanke lag ihm sehr nahe, da er nach seiner eigenen Angabe seit seinem Eintritt bei Mr. Blackmore fast allabendlich in irgendein Theater ging (Fo III 224). Sicherlich haben wir uns ihn in dieser Zeit auch als Besucher jener Varietébühnen zu denken, wie sie das »Kohlenloch« am Strand, der »Apfelwein-

keller« in Adelphi, Evans' Lokal in Covent Garden, der »Adler« am City Road und der »Garrickkopf« in Bow Street waren (Dibelius, *Ch. D. 68*). Dabei verfuhr D. sorgfältig in der Auswahl, denn er beachtete genau die auf den Theaterzetteln angegebene Besetzung und ging nur dorthin, wo gute Schauspieler auftraten: *really studying the bills first, and going to where there was the best acting* (Fo III 224). Dies dürfte erst von 1828 an zutreffen, nachdem er seinen Geschmack in den kleineren Theatern gebildet hatte. Er scheint von dieser Zeit an sich den drei großen Bühnen Londons zugewendet zu haben, dem Drury Lane, Covent Garden und Haymarket Theatre, gelegentlich vielleicht auch dem Sommertheater in Bath. Nur an diesen Stätten traten gute Schauspieler auf. Eine von ihnen mußte er aufsuchen *to see Mathews whenever he played* (Fo III 224). Als Künstler wie als Mensch hat er an diesen Stätten viel gelernt. Er bezeugt es selbst in späteren Jahren in einer Rede anläßlich des ersten Stiftungsfestes der General Theatrical Fund Association: *however poor the theatre ... I could not remember even one from which I had not brought some favourable impression, and that, commencing with the period when I believed the clown as a being born into the world with infinite pockets* (Shepherd, *Speeches of Ch. D.* 101).

Was er auf der Bühne gesehen und gehört hatte, verarbeitete er fleißig daheim und auf Spaziergängen. Nicht nur ganze Rollen lernte er auswendig, sondern auch die Elemente der Schauspielkunst übte er unermüdlich. Häufig verwandte er vier bis sechs Stunden des Tages auf solche Übungen, die sich selbst auf die einfachsten Dinge erstreckten, z. B. die Art des Betretens oder Verlassens der Bühne oder wie man sich auf einen Stuhl setzt u. a. m.

Wie ernst es ihm mit dieser Tätigkeit war, beweist seine 1832 an Bartley, den Regisseur des Covent Garden Theatre gerichtete schriftliche Bitte um Verwendung als Schauspieler. Schon damals war er drei oder vier Jahre hintereinander ein eifriger Besucher der berühmten Mathewsschen *At Homes* gewesen (Fo III 223). In seinem Schreiben an Bartley hatte er ziemlich ausführlich seine Fähigkeiten dargetan. Die Antwort war für seine Bewerbung günstig. D. sollte irgendeine Rolle des Mathews nach seinem Belieben auswählen und vor Bartley und dem bedeutenden Schauspieler Charles Kemble

an einem festgesetzten Tage vortragen. An dem angegebenen Termin aber war D. an einer schweren Erkältung und Anschwellung des Gesichts erkrankt. Er mußte daher absagen, fügte aber hinzu, daß er seine Bewerbung zu Beginn der nächsten Spielzeit erneuern wollte. Doch dazu kam es nicht, denn inzwischen hatte er seine Laufbahn als Berichterstatter, zunächst bei der *True Sun*, etwas später bei dem *Morning Chronicle*, begonnen. Er kam zu Geld und gab daher den Gedanken an die Bühne auf (Fo III 224). Zwar hat D. mit dem Augenblicke, wo er literarische Erfolge zu ernten anfing, den Gedanken aufgegeben, Schauspieler zu werden, aber er hat nie den Zusammenhang mit dem Theater gelöst. Die Neigung zur Bühne hatte ihn so tief ergriffen, daß er Zeit seines Lebens Schauspieler, d. h. Liebhabermime geblieben ist und sich als solcher in zahlreichen, meist privaten Aufführungen mit gutem Erfolg betätigt hat.

Eine der ersten Privataufführungen, woran D. als Autor wie als Schauspieler gleichen Anteil hatte, fand 1833 statt, während er mitten in der Abfassung seiner *Sketches* steckte. Es wurde seine nach Shakespeares großem Eifersuchtsdrama travestierte Burleske *The O'Thello* zum Besten seiner Eltern und Geschwister aufgeführt (F-G 8).

Aus demselben Jahre stammt der früheste uns bekannte Theaterzettel, auf dem D.' Name als Schauspieler angeführt ist (F-G 10 f.). Auch hier handelte es sich um eine Privatvorstellung; sie erfolgte am 27. April 1833. Zur Aufführung gelangte Howard Paynes Oper *Clari* (zuerst aufgeführt 1822), das Interludium *The Married Bachelor* von P. P. O'Calligan und Brinsley Sheridan Peakes Farce *Amateurs and Actors* (1818). In allen drei Stücken traten außer D. auch seine nächsten Angehörigen auf, darunter sein Vater, seine Schwester Fanny und seine Brüder Frederick und Augustus (F-G 10/11).

Zu engeren Beziehungen zur Bühne hat D. seine älteste Schwester Fanny geführt, deren gute musikalische Veranlagung ihr Gönner in Künstlerkreisen gewonnen hatte (Fo I 144). Unter diesen lernte ihr Bruder Charles den Operettendichter John Hullah und den bekannten Tenor John Braham, den Erbauer des St. James's Theatre, kennen (F-G 55 f.). Dieses wurde am 14. Dezember 1835 eröffnet, und kaum ein Jahr später erlebte D.' Posse *The strange Gentleman* dort ihre Erstaufführung.

Während der folgenden Vorstellungen scheint D. selbst in einer Rolle aufgetreten zu sein (F-G 10).

Der Besitz eines Theaters schien D. besonders am Herzen zu liegen, denn es kostete noch in späteren Jahren, als er seinen Ruf als Romanschriftsteller schon fest gegründet hatte, große Mühe, ihn von der Absicht, das unrentable Strand Theatre zu pachten, abzubringen (F-G 10).

D.' Haupttätigkeit als Schauspieler begann zur Zeit seines ersten Besuches in Amerika, 1842. In Montreal hat er zu Wohltätigkeitszwecken mit den Offizieren der Garnison häufig Privataufführungen als Regisseur geleitet und sich gleichzeitig als Schauspieler beteiligt. Man gab dort am 25. Mai die Possen *A Roland for an Oliver* (1819) von Thomas Morton, *A Good Night's Rest or, Two o'Clock in the Morning* (zuerst aufgeführt 1839) von Mrs. C. Gore und John Pooles *Deaf as a Post* (1823). D. trat auf als Alfred Highflyer, Mr. Snobbington und Gallop (Pemberton, *D. and the Stage* 98; F-G 11 f.). Die Aufführung erfolgte vor einer 5—600köpfigen Zuhörerschar. D.' Beteiligung war wesentlich erschwert, da er mit Kenneys Posse *Love, Law, and Physick* (1812) und Rodwells *Young Widow* (1824) gerechnet hatte, in denen er schon in früheren Privatvorstellungen aufgetreten war (Fo II 278 ff.; F-G 12). Jetzt hatte er aber nicht nur neue Rollen zu erlernen, sondern daneben die Einübung des Ganzen zu leiten, wobei erschwerend ins Gewicht fiel, daß er vielfach Dekorationen und Kostüme Ort und Zeit entsprechend ändern oder erst entwerfen mußte. Um so höher sind seine Leistungen zu bewerten, wenn er trotzdem einen großen Erfolg erzielte.

Ehe D. nach 1842 wieder die Bühne betrat, vergingen drei Jahre, die mit der Abfassung der *American Notes,* des *Martin Chuzzlewit* und *Christmas Carol* sowie mit seinem Aufenthalt in Italien ausgefüllt waren. Im Dezember 1844 hatte er zu einem kurzen Besuche seiner Freunde Forster, Carlyle, Maclise u. a. einen Abstecher in die Heimat gemacht. Er traf am 2. Dezember in Lincoln's Inn Fields mit ihnen zusammen. Dort faßte man den Plan, bald nach seiner endgültigen Rückkehr aus Italien eine Komödie zur Privataufführung zu bringen (Fo III 189 f.). Dieser Gedanke wurde bereits im Juli 1845 zur Ausführung aufgenommen. Ben Jonsons *Every Man in his Humour* (1598) sollte im Royalty Theatre in Szene gehen.

Am 21. September fand die Vorstelluug statt. D. trat als Captain Bobadil auf, Marc Lemon als Brainworm; auch D.' Brüder und John Forster waren u. a. als Schauspieler beteiligt (F-G 15 ff.). Der Erfolg übertraf alle Erwartungen und fand auch in der Presse ungewöhnlich günstigen Widerhall (Fo III 229).

Das Lustspiel wurde am 15. November desselben Jahres im St. James's Theatre in Gegenwart des Prinzgemahls Albert wiederholt. Als Schlußstück fügte man die Posse *Two o'Clock in the Morning* hinzu, worin D. als Snobbington erschien. Das vorzügliche Gelingen auch dieser Aufführung beweist mehr noch als die von Prinz Albert ausgedrückte Genugtuung ein von dem Maler Robert Leslie hierauf angefertigtes Gemälde, das D. in dem Augenblick darstellt, wo er ausruft: *A gentleman! Odds so, I am not within!* (Bild im Druck bei F-G 17/18.)

Ob F-G.s Vermutung, daß *Every Man in his Humour* zu einem ungenannten Wohltätigkeitszwecke ein zweites Mal im St. James's Theatre gegeben wurde, zutrifft, muß dahingestellt bleiben (F-G 18 f.). Sicher aber ist, daß D. dort noch vor dem Ende des Jahres 1845 mit der gleichen Schauspielertruppe von Freunden zum Besten der Miss Kelley Fletchers *Elder Brother* zur Aufführung brachte (Ward, *Ch. D.* 66). Wiederum bewährte sich D. als vortrefflicher Schauspieler. Das Urteil über seine und seiner Mitspieler Leistungen lautete einstimmig, daß sie weit über dem Durchschnitt anderer Amateurspieler standen. Namentlich D. fand als Bobadil ungemeinen Anklang, denn in seiner Darstellung war der wirkungsvolle Einfluß eines gründlichen Studiums des älteren Mathews prägnant zum Ausdruck gekommen (F-G 18 f.).

Mit dem Jahre 1847 begann D. eine weit regere schauspielerische Tätigkeit als je zuvor. Eine ganze Gruppe von Berufs- und Amateurspielern hatte sich um ihn gebildet, um für Leigh Hunt und den damals sehr geschätzten John Poole, die beide in kümmerlichen Verhältnissen lebten, durch Wohltätigkeitsvorstellungen zu sorgen (Fo IV 139). Man wählte Ben Jonsons *Every Man in his Humour* und führte es am 26. Juli in Manchester, zwei Tage später in Liverpool auf. Die Hauptteilnehmer außer D. waren Marc Lemon, George Cattermole, Forster, Douglas Jerrold und Cruikshank. Bei der ersten Aufführung, der als Beigabe die Possen *A Good Night's*

Rest und Pooles *Turning the Tables* 1829 folgten, sprach D. zu Beginn einen Prolog von Thomas Noon Talford; vor der Liverpooler Aufführung, die mit Peakes Farce *Comfortable Lodgings or, Paris in 1750* (1827) schloß, einen aus der Feder Bulwers (Fo IV 142 f.). Eine dritte Wohltätigkeitsvorstellung von Ben Jonsons Lustspiel erfolgte am 17. Mai 1848 im Theatre Royal, Haymarket, für den Fund of the Endowment of a Perpetual Curatorship of Shakespeare's House. Hier folgte Kenneys *Love, Law, and Physick* mit D. als Flexible als Schlußstück.

D. hatte als Regisseur in den beiden Juliaufführungen 1847 mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen (Fo IV 140 f.), dennoch war der Erfolg glänzend, wie Leigh Hunts Kritik erkennen läßt (Fo IV 142). Allen beteiligten Schauspielern wurde wohlverdientes Lob gespendet. In einem Artikel der *Theatrical Times* vom 31. Juli 1847 (zitiert bei F G 21) wird besonders D. hervorgehoben und nicht nur als Bobadil, sondern namentlich wegen seiner glänzenden Leistungen in *Turning the Tables* bewundernd angeführt.

Im Frühjahr 1848 hatte D. mit seinen Freunden mehrere Stücke zur Aufführung gewählt und z. T. schon geprobt, doch sie alle gab man auf und entschied sich für Shakespeares *Merry Wives of Windsor* mit der Beigabe *Love, Law, and Physick*. Nicht weniger als neunmal wurde Shakespeares Lustspiel zum Besten des Dramatikers Sheridan Knowles, damals ein Liebling des Publikums (Ward 92), in Manchester, Liverpool, Edinburgh, Birmingham, Glasgow und London — hier zweimal im Haymarket Theatre — gegeben, bei der zweiten Londoner Aufführung vor der Königin Victoria und ihrem Gemahl. Am 20. Juli 1848 fand in Glasgow die letzte dieser Wohltätigkeitsserien statt, die am 15. Mai im Haymarket Theatre in London begonnen hatte (Fo IV 167 f.; vgl. auch Cowden-Clarke, *Recollection of Writers* 305).

Von allen beteiligten Freunden hatte D. bei diesen Darbietungen am meisten geleistet. Abermals war er Schauspieler und Regisseur zugleich gewesen. Auf beiden Gebieten hat er das einstimmige Lob der zeitgenössischen Kritik geerntet. Mit gleich ernstem Eifer wie in Montreal (vgl. Fo II 279 f.) widmete er sich auch hier der Einübung der Stücke, wie treffend aus seinen Anweisungen für die Schauspieler hervorgeht (Fo IV

166f.). Als Regisseur war der Dichter unermüdlich im Leiten und Überwachen der Schauspieler. Selbst ein Muster von Pünktlichkeit und methodischer Genauigkeit, verlangte er von ihnen die gleichen Leistungen. Im Gegensatz zu den meisten berufsmäßigen Proben gab es kein Warten und Trödeln. D. verlangte unfehlbare Aufmerksamkeit und Sorgfalt während der ganzen Übungen, die ernster Arbeit gewidmet waren. So erklärt es sich, daß die Vorstellungen am Abend wie am Schnürchen gingen. Trotz der Strenge, mit der er die Proben überwachte, legte er nie diktatorische Anmaßung den Mitspielern gegenüber an den Tag. Er verstand es, sich durchzusetzen, doch in so taktvoller Weise, daß alle Beteiligten von seiner Selbstlosigkeit überzeugt waren. Nicht Wichtigtuerei diktierte sein Verhalten, sondern lediglich das Bestreben, ihren vereinten Bemühungen allgemeinen Erfolg zu verschaffen (Cowden-Clarke 300 f.).

Von einer Mitspielerin bei den Shakespeare-Aufführungen, der Darstellerin der Mrs. Quickly (Fo IV 167), erfahren wir, wie D. als Justice Shallow so vollkommen ausstaffiert war, daß er bei seinem Auftreten vom Publikum einen Augenblick nicht erkannt wurde; dann aber lohnte stürmischer Beifall seine Kunst. Und weiter heißt es: *the articulation, part lisp, part thickness of utterance, part a kind of impeded sibilation, like that of a voice that "pipes and whistles in the sound" through loss of teeth, gave consummate effect to his mode of speech . . .* (Cowden-Clarke 305 f.).

Drei Jahre nach den Aufführungen in Liverpool und Manchester wurde Ben Jonsons Lustspiel auf Bulwers Landsitz Knebworth im Freundeskreise dreimal — das erste Mal am 18. November 1850 — wiederholt (F-G 25). Als Schlußstück folgte Mrs. Inchbalds ungedruckter Schwank *Animal Magnetism* (1788), in dem D. den »Doktor« spielte (Pemb. 112, Theaterzettel).

Für D. wurde der Aufenthalt auf Knebworth besonders deswegen wichtig, weil er dort seinen längst gehegten Wunsch, für Schriftsteller und Künstler eine Wohltätigkeitseinrichtung zu schaffen, mit der Gründung der Guild of Literature and Art verwirklichen konnte. Zur Schaffung eines Grundkapitals sollten besondere Stücke aufgeführt werden. Bulwer schrieb eigens zu diesem Zwecke sein Lustspiel *Not so Bad as We Seem*, und D. hatte eine Posse begonnen, kam jedoch über

den Anfang nicht hinaus (Fo IV 170). An ihre Stelle trat eine von Marc Lemon, zu der D. aber soviel beisteuerte, daß sie als gemeinsame Leistung beider angesehen wird. Es war die Farce *Mr. Nightingale's Diary* (gedr. 1851; F-G 25 ff.; Kitton, *The Minor Writings of Ch. D.* 213 f.). Nach allseitiger emsiger Arbeit erfolgte die erste Aufführung am 27. Mai 1851 in den Räumen des Herzogs von Devonshire (Devonshire House) vor der Königin und dem Prinzgemahl. Obgleich der Erfolg wegen der unglücklich gewählten Komödie Bulwers hinter früheren Leistungen zurückblieb, entschloß sich die Amateur Company of the Guild of Literature and Art im Interesse der guten Sache zu einer Reihe von Wiederholungen in den Hanover Square Rooms. Dem Bulwerschen Lustspiel folgte als Beigabe *Mr. Nightingale's Diary* mit D. als Mr. Gabblewig (Fo IV 172; F-G 27 ff.).

Für spätere Aufführungen in der Provinz erfuhr Bulwers Lustspiel infolge des Fehlens mehrerer Teilnehmer zweifellos unter D.' Einfluß eine wesentliche Kürzung. Daher erfolgten namentlich die letzten Vorstellungen in Liverpool and Manchester unter großem Beifall (Fo IV 172 ff.).

Über D.' schauspielerische Leistungen im Devonshire House berichtet R. H. Horne in seinen *Recollections of Contemporaries*: D. gab die Rolle eines *young man at the head of the mode more than a century ago*, war aber *quite too modern in all things*. Auch seine Stimme war der Rolle nicht angepaßt, denn sie klang *too rigid, hard and quarter-deck-like* (zitiert bei Pemb. 121 und F-G 30 f.). In der Darstellung des Mr. Gabblewig dagegen leistete er nach Angabe der Miss Mitford, die der ersten Aufführung beiwohnte, in einzelnen Teilen geradezu Wunderbares (zitiert bei F-G 31 ohne Angabe der Quelle).

Neben den Vorbereitungen für die Aufführung im Devonshire House im Frühjahr 1851 hatte D. sich noch an einer Privatvorstellung von Mathews' Schwank *Used Up* (1845) im Rockingham Castle beteiligt. Abermals bildete *Mr. Nightingale's Diary* das Schlußstück. Mathews' Posse ist offenbar mehrmals wiederholt worden, denn wir erfahren, daß ihre letzte Aufführung mit D. als Sir Charles Coldstream am 3. September 1852 in der Philharmonic Hall in Liverpool erfolgte (F-G 34, Theaterzettel). In der genannten Rolle hat D. mit solchem

Erfolge gewirkt, daß sein amerikanischer Freund J. T. Fields eine bessere Leistung selbst von Mathews für ausgeschlossen erachtete (F-G 33).

Trotz des großen Reizes, den schauspielerische Tätigkeit für D. bot, vergingen nach der Aufführung vom 3. September 1852 wegen umfangreicher literarischer Arbeiten mehrere Jahre, ehe D. wieder in der Öffentlichkeit auftrat. Als Ersatz veranstaltete er in jedem Jahre häusliche Vorstellungen zur Belustigung seiner Kinder und deren Altersgenossen. Diese Kindertheater fanden zum ersten Male am Drei-Königsabend 1854 in D.' Heim (Tavistock House) statt und wurden fortgesetzt, bis die Hauptdarsteller aufgehört hatten, Kinder zu sein. Die beiden ersten Aufführungen waren Planchés Lustspiel *Fortunio and his Seven gifted Servants* (1842) und *Tom Thumb* (1780) in den Jahren 1854 und 1855. In dem zweiten Stück, einer von D. vorgenommenen Überarbeitung des von O'Hara schon gekürzten Textes des Fieldingschen Originals, gab D. die Rolle des Gaffer Thumb (Ainger, *Lectures and Essays* 188). Sein Beispiel fand bald in Freundeskreisen Anklang und Unterstützung. Unter den Mitspielern war namentlich Marc Lemon mit seinen Sprößlingen gern gesehen (Fo V 56; vgl. auch Ainger 185 ff.).

Um diese Zeit hatte D. auch mit ernsterer dramatischer Arbeit zu tun, namentlich mit den Dramen *The Lighthouse* und *The Frozen Deep* seines Freundes Wilkie Collins. Beide wurden später auf öffentlichen Bühnen gegeben. Zum ersten Male wurde *The Lighthouse* am 19. Juni 1855 in Tavistock House mit großem Erfolge vor einer befreundeten Schar von Zuhörern aufgeführt. Als Darsteller wirkten außer dem Verfasser D., Marc Lemon, Augustus Egg, Miss Hogarth und D.' älteste Tochter Mary. Das Schlußstück bildete die beliebte Farce *Mr. Nightingale's Diary* (Fo V 66 f.; F-G 36 ff.).

In dem Drama gab D. den Leuchtturmwärter, und zwar vorzüglich: *very imaginative, very original, very wild, very striking*. Seine intelligenten Augen *were made to assume a wandering look — a sad, lost gaze, as one whose spirit was always away from present objects, and wholly occupied with absent and long past images* (Cowden-Clarke 332 f.). In der Schlußposse übernahm D. nicht wie im Devonshire House nur eine, sondern alle sechs Rollen des Verkleidungskünstlers

Gabblewig. Allgemein bewunderte man, wie schnell und gründlich er nicht bloß den Wechsel seiner Kleidung vornahm, sondern namentlich auch Blick und Stimme bis zur Unkenntlichkeit veränderte (F-G 30 ff.).

Im Juli desselben Jahres (1855) wurde die Aufführung zum Besten des Barnmouth-Sanatoriums für Lungenkranke in Campden House, Kensington, wiederholt und mit gleicher Begeisterung aufgenommen. Henry Morley gibt in seinem *Journal of a London Playgoer* (14. Juli 1855) eine glänzende Kritik der Darsteller, seltsamerweise ohne ihre Namen anzuführen. Anläßlich dieser Vorstellung erfahren wir zum ersten Male, daß D. schauspielerisch unter der Einwirkung des französischen Schauspielers Frédéric Lemaître stand. Lady Pollock äußerte nach der Vorstellung zu D., daß eine große Ähnlichkeit zwischen seinem Spiel und dem des Lemaître bestehe, worauf D. erwiderte, Lemaître sei der einzige, den er *ever tried to take as a model* (F-G 42 f.).

Der gute Erfolg des *Lighthouse* im Tavistock House ermutigte Collins zur Abfassung seines zweiten Dramas *The Frozen Deep*, in dessen Hauptrolle D. als Wardour zum letzten Male als Schauspieler auftrat (Ainger 204). Zum ersten Male gelangte auch dieses Stück in D.' Haus am 6. Januar 1857 zur Aufführung. Eine zweite Vorstellung, ebenfalls von der Amateur Company, erfolgte in der Gallery of Illustration, Regent Street, vor der königlichen Familie auf ausdrücklichen Wunsch der Königin. Bei späteren Vorstellungen, zunächst in der Gallery of Illustration, dann in den bedeutendsten Städten Englands zum Besten des Dramatikers Douglas Jerrold († 1857), traten berufsmäßige Schauspielerinnen auf. In Manchester wurde das Drama zweimal gegeben, am 21. und 22. August 1857, am zweiten Abend vor einer 3000köpfigen Zuschauermenge. Diese Vorstellung ist die glänzendste des *Frozen Deep* gewesen, namentlich im Hinblick auf D.' Leistungen: *D. surpassed himself. This trite phrase is the true phrase to describe that magnificence of acting. He electrified the audience* (Collins in dem Vorwort seines 1874 in eine Erzählung umgewandelten Dramas; vgl. auch F-G 46 f.). Ähnlich äußert sich Ainger: *The character of Wardour . . . was represented by Mr. D. with consummate skill* (S. 204).

Mit dieser Aufführung hat D. den Höhepunkt seiner schau-

spielerischen Darbietungen erreicht, was die Kritiker einstimmig zugeben, selbst die, deren Gesamturteil über die Bühnentätigkeit des Dichters weniger günstig ist. Der Wahrheit am nächsten kommt wohl der glaubwürdige Dutton Cook, wenn er ausführt, daß D. als Amateurschauspieler großen Beifall fand und als Vorleser aus eigenen Werken eine Weltberühmtheit wurde. Daß er als Vorleser mehr Schauspieler als Dichter war, beweist die große Sorgfalt, die er auf gewisse äußere bühnentechnische Mittel verwandte. So legte er großen Wert auf die richtige Beleuchtung seiner Gesichtsmimik und führte zu diesem Zweck stets einen besonderen *gas-man* mit. Auch sonst wandte er besondere *stage-properties* an, um seine Vorlesungen lebendiger und eindrucksvoller zu gestalten. Die Bücher, aus denen er vorlas, waren mit so vielen Bühnenanweisungen versehen, wie man sie sonst nur in den *acting editions* eines Dramas findet (zitiert von F-G 5 f. ohne Angabe der Quelle).

Daß D. nahe daran war, Schauspieler zu werden, ja, daß er in diesem Beruf geradezu seine natürliche Bestimmung sah, äußert er in einem Brief an Professor Felton anläßlich der Privataufführungen in Montreal. Er berichtet, daß er trotz der großen Mühe mit *great delight* arbeite; und weiter; *the furor has come upon me again, and I begin to be once more of opinion that nature intended me for the lessee of a national theatre, and that pen, ink, and paper have spoiled a manager* (Pemb. 204).

Es ergibt sich, daß D.' Tätigkeit als Schauspieler sich mit wenigen Ausnahmen auf Privatvorstellungen besonders in den Jahren 1842, 1845, 1847—48, 1850—52, 1855 und 1857 erstreckte. Abgesehen von Collins' beiden Dramen ist er nur in Lustspielrollen aufgetreten. In diesen war er infolge seines angeborenen Talentes, namentlich durch die *vividness and variety of his assumptions* erfolgreich (Fo III 230). Sein Lieblingsgebiet waren leichte Komödien und Possen, in denen er selbst von Berufsschauspielern nicht übertroffen wurde, höchstens von sich selbst als Vorleser aus eigenen Werken.

Höher noch als seine Schauspielkunst bewertet Forster D.' Regisseurtätigkeit. Was Forster von der Aufführung von *Every Man of his Humour* im Jahre 1845 sagt, trifft für D. als Manager allgemein zu. *He was the life and soul of the entire*

affair. He took everything on himself, and did the whole of it without an effort. He was stage-director, very often stage-carpenter, scene-arranger, property-man, prompter, and band master . . . He adjusted scenes, assisted carpenters, invented costumes, devised playbills, wrote out calls . . . (Fo III 230).

Besonders erstrebenswert erschien D. die Tätigkeit eines Theaterdirektors. Noch im Sommer 1870 bezeichnete er auf einem Nachmittagsspaziergange seinem Begleiter Charles Kent als seinen Lieblingswunsch *to settle down . . . within easy distance of a great theatre*, dessen Leitung seiner *supreme authority* unterstände. Es müßte natürlich eine *skilled and noble company* aufweisen, die glänzend bezahlt würde. Die aufzuführenden Stücke müßten seiner alleinigen Beurteilung und Bearbeitung unterliegen. Lachend und begeistert bei dem bloßen Gedanken daran schloß er: *There, that's my day-dream!* (Ch. Kent, *D. as a Reader*, zitiert von Pemb. 99f.)

II. Das Londoner Lustspiel zur Zeit des jungen Dickens (1827—1830).

Was boten die Londoner Bühnen dem jungen D. zur Zeit seines Theaterbesuches von 1827 an?

Für die kleineren Theater und Stätten varietéartigen Charakters, wie sie in der Wilson Street, Gray's Inn Lane, am Strand, in Adelphi usw. bestanden (vgl. oben S. 2), sind wir zumeist auf gelegentliche Anspielungen und Vermutungen angewiesen. Die dort aufgeführten Stücke sind wohl nie gedruckt worden. Es waren Gelegenheitsdichtungen und zum großen Teil Erstlingswerke und minderwertige Versuche von Dichterlingen. Sie trugen vielfach ausgesprochenen Varietécharakter und entbehren jeglichen literarischen Wertes. Trotzdem waren sie für D. nicht bedeutungslos, denn ihm bot sich gerade auf den Dilettantenbühnen mannigfache Gelegenheit, einen Blick in die Werkstatt angehender Dichter und Schauspieler zu tun. In ihren Schwächen und Fehlern hat er vielleicht seine besten Lehrmeister gefunden.

Über die großen Bühnen des damaligen London sind wir ungleich besser unterrichtet. Zu D.' Zeit ragen nur drei Stätten hervor, das Covent Garden, Drury Lane und Haymarket Theatre, daneben das Sommertheater in Bath. Die Leitung dieser Bühnen lag damals nicht immer in bewährten oder glück-

lichen Händen. Im D L war Stephen Price, bekannt unter dem Beinamen »der amerikanische Chesterfield«, 1826 dem bankrott gewordenen Elliston als Manager gefolgt. Trotz der vorzüglichen Kraft des Schauspielers Charles Kean, der am 1. Oktober 1827 zum ersten Male im D L auftrat, erfuhr Price nach vier Spielzeiten das gleiche Schicksal wie sein Vorgänger (Baker, *London Stage* I 106 f.). Sein Nachfolger wurde für die nächsten drei Jahre Alexander Lee (Baker I 157). — Das C G-Theater leitete Charles Kemble von 1823 an (Baker I 155). Vor dem völligen Ruin rettete ihn 1829 einzig die ergreifende Darstellungskunst seiner Tochter Fanny (Baker I 157). — Am besten fuhr das H T mit seinem Manager Morris, einem Schwager des jüngeren Colman. Morris hatte 1820 die Leitung übernommen, das alte Gebäude abgerissen und durch den noch heute bestehenden Bau ersetzt. Erst 1837 wurde Benjamin Webster sein Nachfolger (Baker I 197 f.). — Das Sommertheater in Bath war besonders ungünstig gestellt. Sein Manager Charlton wurde 1827 nach vier Spielzeiten wegen Unfähigkeit seines Postens enthoben (Geneste, *Some Account of the English Stage* IX 404 f.). Wer ihm in der Leitung folgte, vermochte ich nicht zu ermitteln.

Welche Stücke gelangten auf diesen Bühnen zur Darstellung?

Genestes Zusammenstellung läßt deutlich zwei Kategorien von Spielen erkennen. Einmal leben die alten Gattungen von der Elisabethzeit bis zum 18. Jahrhundert fort, wie z. B. die Sittenkomödie der Elisabethanischen Zeit und der Restauration, ferner die Possen, Singspiele usw. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts treten daneben als neue Gattungen auf Dramatisierungen von Romanen, namentlich Walter Scotts, und Melodramen.

Aus der Elisabethanischen Zeit begegnet in den Londoner Aufführungen gegen 1830 nur Shakespeare. Immer und immer wieder erscheinen von 1827—30 auf den Spielplänen des C G und D L-Theaters die Komödien *Merchant of Venice* (1594), *Taming of the Shrew* (1594?), *Henry IV.* Part. I (1597); häufig auch *Much Ado about Nothing* (1598), *Merry Wives of Windsor* (1598), und *As you like it* (1599); mehrfach begegnen daneben *Measure for Measure* (1603), *Cymbeline* (1609) und *Winter's Tale* (1610). Aus der Zeit

nach Shakespeare ist nur Massinger mit seinem besten Stück, dem bürgerlichen Lustspiel *A New Way to pay old Debts* (1633) berücksichtigt.

Von der Restaurationskomödie, die mit Ethereges *Love in a Tub* (1664) einsetzt, mit Congreve bekanntlich ihren Höhepunkt erreicht und mit Vanbrugh und Farquhar allmählich abflaut, begegnen noch eine ganze Reihe von Vertretern. Wiederholt wird Congreves *Love for Love* (1695) im DL gegeben; dort und auch im CG spielt man noch Cibbers *Love makes a Man* (1701) und *She wou'd and She wou'd not* (1702). Großer Beliebtheit erfreute sich noch Farquhar, dessen *Inconstant* (1703) und *Recruiting Officer* (1706) mehr als einmal im CG auftauchen. Auch Mrs. Centlivre hat noch nichts von ihrer früheren Anziehungskraft eingebüßt. Ihr *Busy Body* (1709), *The Wonder! a Woman keeps a Secret!* (1713) und *A Bold Stroke for a Wife* (1718) sind noch zu D.' Zeit Lieblinge des Publikums im HT und B. Gelegentlich erscheint auch Vanbrughs *Provoked Husband* (1726 vollendet von Colley Cibber) im CG, und auf der gleichen Bühne wird wiederholt Benjamin Hoadleys *Suspicious Husband* (1742) gegeben.

Ein wesentlich stärkeres Nachleben zeigt die jüngere sentimental-bürgerliche Komödie. Die frühesten Vertreter dieser Gattung, Steeles *Tender Husband* (1703), *Lying Lovers* (1704) und *Conscious Lovers* (1721) fanden für die nächsten vier Jahrzehnte keine Nachahmer. Erst Hugh Kelley belebte diese Gattung neu mit seiner *False Delicacy* (1768), und Cumberland endlich verschaffte ihr durch melodramatische Beigaben durchschlagenden Erfolg. Unter der großen Zahl von Dichtern, die in Cumberlands Bahnen wandeln, ragen Mrs. Inchbald, Holcroft und Colman jun. hervor. Sie erst geben der sentimentalen Richtung die für das 19. Jahrhundert charakteristische Form des bürgerlichen Dramas, dessen Helden und Heldinnen sie unter dem Einfluß der französischen Revolution in schroffem Gegensatz zu ihren Vorgängern aus dem Volke wählen. Ihre Dichtungen sind nicht mehr als eigentliche Lustspiele, sondern eher als bürgerliche Dramen mit komischen Szenen anzusprechen (Baker I 194 f., 223). Das von ihnen geschaffene sentimental-bürgerliche Milieu hat sich dann auch im echten Lustspiel weiterhin dauernder Beliebtheit

erfreut und bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus fördernde Pflege gefunden.

Zu D.' Zeit sind auf den Londoner Bühnen lebensfähig Moores *Gamester* (1753) und *The Jealous Wife* (1761) des älteren Colman im CG; Arthur Murphys *Way to keep him* (1760), *All in the Wrong* (1761), *Three Weeks after Marriage* (1776) u. a. im HT. Auch Garricks *Country Girl* (1766) und *Bon Ton, or High Life above Stairs* (1775) erfreuen sich noch großer Beliebtheit im CG; ferner Mrs. Cowleys *Belle's Stratagem* (1780) und *Bold Stroke for a Husband* (1783) im HT und DL. Wiederholt begegnet John O'Keeffes Name auf den Spielplänen des HT und CG; seine Stücke *Young Quaker* (1783) und *Wild Oats* (1791) finden um 1830 noch Beachtung, obschon nicht in dem Umfange, wie sie und ihr Autor es verdienten. In besonderer Gunst standen Mrs. Inchbalds Spiele; *Midnight Hour* (1787), *Wedding Day* (1794) und *Wives as they are and Maids as they were* (1797) sind gern gesehene Darbietungen im HT und DL. Das Gleiche gilt für Holcrofts *Road to Ruin* (1792) im DL und besonders für Colman jun., dessen *Ways and Means* (1788), *Iron Chest* (1796), *Heir at Law* (1797), *Poor Gentleman* (1802), *John Bull* (1803) und *Who wants a Guinea?* (1805) auf allen drei Bühnen Londons und auch in Bath ständig Wiederholungen erlebten. Besonders warmes Interesse bringt das Publikum natürlich den Autoren entgegen, die um 1830 noch leben und auf der Höhe ihres Schaffens stehen. Unter einer Fülle von unbekannten Namen ragen hervor Frederick Reynolds, der Verfasser des *Dramatist* (1789), und Thomas Morton, dessen *Cure for the Heart-Ache* (1797) und *A Roland for an Oliver* (1819) im DL besonders oft gegeben wurden. Auch Charles Kemble mit seinem *Point of Honour* (1800) und Tobins *Honey Moon* (1804) finden Beachtung. Zu den Lieblingen des Publikums zählte damals James Kenney; besonders sein Lustspiel *Love, Law, and Physick* (1812) hat im DL großen Anklang gefunden. Im Vordergrunde des Interesses stand John Poole. Seine Stücke wurden am häufigsten im HT gegeben. Hier konnte D. u. a. Aufführungen von *Married and Single* (1824), *Tribulation* (1825) und namentlich *Paul Pry* (1825) sehen. Was sonst noch an Dichtern erscheint, ist unbedeutend. Einzig

Planché, auf den D. später in seinen häuslichen Aufführungen zurückgriff, verdient noch Erwähnung; seine Lustspiele *Merchant's Wedding*, *Daughter to marry* und *Green-eyed Monster* (alle drei 1828) sind in den Spielplänen der Londoner Theater jener Tage keine seltenen Namen.

Das romantische Lustspiel der Elisabethzeit lebt zu D.' Zeit nicht mehr fort, wohl aber Neuschöpfungen aus der zweiten Hälfte des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Autoren sind mit wenigen Ausnahmen Dichter zweiten oder dritten Grades. Neben Hawkesworths *Oroonoko* (1759) treffen wir Colman sen. mit seinem *Comus* (1772) und seinen Sohn mit der *Battle of Hexham* (1789) im C G und H T an. Anklang findet noch die gruselige Schloßromantik in George Lewis' *Castle Spectre* (1798) im D L. An bekannteren Namen begegnen im 19. Jahrhundert Peake, dessen *Presumption* (1824) im C G gegeben wird. Auf der gleichen Bühne war 1829 Pococks *Robbers' Wife* zu sehen und Planchés *Ups and Downs*, das 1829 im D L seine Erstaufführung erlebte.

Die Charakterkomödie, die von jeher in England nicht sonderlich beliebt und entwickelt war, für die selbst Meister wie Fielding, Goldsmith und Sheridan die große Menge der Theaterbesucher nicht recht erwärmen konnten, gibt auch um 1830 nur spärliche Anzeichen für ein bescheidenes Weiterleben. Fieldings *Miser* (1733) wird noch im H T gegeben, von Goldsmith auf der gleichen Bühne der *Goodnatured Man* (1768); und Sheridans *Rivals* (1775), *School for Scandal* (1777) und *Critic* (1779) begegnen in den übrigen Theatern.

Besonders günstig war die Posse gestellt. Sie erfreute sich von Anbeginn an einer ständigen Beliebtheit. Zur Zeit des jungen D. erscheinen so ziemlich alle nur irgendwie bühnenfähigen Stücke dieser Gattung von Fielding an bis zum frühen 19. Jahrhundert in den Londoner Theatern. In den zwanziger Jahren setzt ein außerordentlich verstärktes Interesse für die Posse ein. In dem einen Jahrzehnt von 1820—1830 begegnen annähernd ebenso viele neue Stücke dieser Art, wie in der Zeit von Fielding bis 1820 zur Aufführung gebracht wurden. Der Grund dafür ist vielleicht in der Einschaltung von Musikbegleitung und Liedern zu suchen, die noch im 18. Jahrhundert

fast völlig fehlt, aber um 1800 einsetzt und um 1820 für viele Possen charakteristisch ist. Dadurch wurde diese Gattung den damals so beliebten Operetten sehr nahe gerückt.

Aus dem 18. Jahrhundert begegnen an bekannteren Werken Fieldings *Tom Thumb* (1730) im HT, Samuel Footes *Mayor of Garratt* (1764) im CG. Bickerstaffes *Sultan, or A Peep into the Seraglio* (1775) kommt mehrmals im DL zur Aufführung; Mrs. Cowleys *Who's the Dupe?* (1779) ist ein Zugstück des HT. Mit Vorliebe wählt das Theater in Bath die Stücke des O'Keeffe: *Agreeable Surprise* (1781), *Prisoners at Large* (1788) und *Modern Antiques* (1789). An der Schwelle des 19. Jahrhunderts treffen wir William Macready an, den Vater von D.' Freund; sein *Irishman in London* (1792) wird noch manches Mal im HT gegeben. Auch Prince Hoare, der Verfasser von *The Prize* (1793), mit Musikbegleitung, und Knight mit seinen *Honest Thieves* (1797) finden noch im DL und CG Beachtung. Namentlich im DL gelangen die Possen des jüngeren Colman zur Aufführung, so z. B. *Blue Devils* (1798), *Love laughs at Locksmiths* (1803) m. M., *Gay Deceivers* (1804) und *X, Y, Z* (1810). Von T. Dibdin gehen mehrfach *Of Age to-morrow* (1800) m. M. und *A Spectre on Horseback* (1819) m. M. in Szene. Großen Anklang fand im DL *The Day after the Wedding* (1808) von Mrs. Kemble, der Gattin des bekannten Schauspielers. Im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts heben sich aus einer Fülle von unbedeutenden Dichtern, deren Stücke häufig nicht einmal gedruckt sind, Namen ab, wie Isaak Pocock, der Verfasser der *Husbands and Wives* (1813) und *My Aunt* (1815) m. M.; in besonderem Maße John Poole, dessen Stücke zumeist den Spielplan des HT beherrschten. Von ihm begegnen z. B. *Deaf as a Post* (1823), *Twixt the Cup and the Lip* (1825), *Scape Goat* (1825) und die ungedruckte Posse *Lodgings for Single Gentlemen* (1829). Genannt seien ferner James T. G. Rodwell, dessen *Young Widow* (1824) und *More Blunders than One* (1824) in B und im CG wiederholt Beifall finden, und Planchés *Returned 'Killed'* (1826). Um die Zeit kurz vor 1830 treten James Kenney, der Verfasser des *Illustrious Stranger* (1827) und R. Brinsley Peake in den Vordergrund. Von den Stücken des letzteren begegnen u. a. zwei, die aus D.' Schauspielertätigkeit bekannt sind, das

ältere *Amateurs and Actors* (1818) und das jüngere, aber ungedruckte *Comfortable Lodgings* (1827) Etwas später kommt der um zehn bis zwanzig Jahre jüngere Buckstone hinzu, mit dem D. persönlich bekannt war. Von seinen Possen gehen *Snakes in the Grass* (1829) und *Popping the Question* (1830) im DL, *The happiest Day of my Life* (1829) und *A Husband at Sight* (1830) im HT in Szene. Außerdem kommen namentlich in den Jahren 1828—30 eine große Zahl ungedruckter, meist sogar anonymer Possen auf die Bühne. Viele von ihnen weisen Musikbegleitung und eingelegte Lieder auf, doch haben die meisten nur wenige Aufführungen erlebt.

Die Gattung der Pantomime ist um 1830 im Absterben begriffen. Nur im DL erscheint noch einmal Fawcetts *Obi, or Three-fingered Jack* (1800) und die anonyme Pantomime *The Guerilla Chief and his Daughter* (1827).

Ganz ungleich vorteilhafter stand es mit der Operette. Diese hat in England dauernd fortgelebt. Zwar blieb die *Beggar's Opera* (1727) für reichlich drei Jahrzehnte der alleinige Typus der von John Gay begründeten neuen Gattung, doch wurde sie mit Bickerstaffe und O'Keeffe lebensfähig. Von dieser Zeit an beherrscht sie in ausgedehntem Maße nicht nur die Bühne des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern auch der Gegenwart. Ähnlich der Posse, wenngleich in geringerem Umfange, weist auch das Singspiel im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einen auffallenden Zuwachs an Neuschöpfungen auf.

Von Spielen des 18. Jahrhunderts leben neben Gays *Beggar's Opera* namentlich Bickerstaffes Schöpfungen fort. Besonders oft erscheinen die *Maid of the Mill* (1765), *Love in a Village* (1765) und *The Padlock* (1768). Gern gesehene Stücke sind ferner: Ch. Dibdins *Waterman* (1774) und *Quakers* (1775), Sheridans *Duenna* (1775) und der *Lord of the Manor* (1780) von General Burgoyne. Auch O'Keeffes *Castle of Andalusia* (1782) und namentlich Cobbs Dichtungen *The haunted Tower* (1789), *Siege of Belgrade* (1791) und *Paul and Virginia* (1800) standen in der Gunst des Publikums. Neben Colmans jun. *Inkle and Yarico* (1787) und Knights *Turnpike Gate* (1799) erfreuten sich besonders William Dimonds *Hunter of the Alps* (1804), *Youth, Love and Folly* (1805) und *Englishman in India* (1827) auf allen Bühnen Londons großer Beliebtheit. Daneben be-

gegnen abermals, wie bei der Posse, eine große Zahl von Neuschöpfungen aus den Jahren 1828—30, die ebenfalls vielfach anonym und im übrigen recht bedeutungslos sind.

Von der verwandten Gattung der Oper begegnet an Vertretern der älteren Zeit gegen 1830 nur noch *Artaxerxes* (1761) im DL und allenfalls die *Marriage of Figaro* (1819), eine Überarbeitung der älteren Fassung *Follies of a Day* (Gen. VIII, 701) im HT. Alles übrige sind Neuschöpfungen, die namentlich von etwa 1825 an ein gewisses Aufblühen dieser Gattung verraten. Da erscheint im HT die oben (S. 373) erwähnte Oper *Clari* (1823) von Howard Payne, George Macfarrens *Malvina* (1826) im DL und Planchés *Oberon* (1826) im CG. Daneben noch zwei anonyme ungedruckte Werke: *White Maid*, eine Ubersetzung von Scribes *Dame Blanche*, und *Oracle, or The interrupted Sacrifice*, eine Übersetzung von Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest* (1796) im CG.

Als eine neue Gattung treten zu Anfang des 19. Jahrhunderts Dramatisierungen von Romanen auf. Die ungewöhnlich starke Anziehungskraft, die Walter Scotts Romane mit ihrer eindrucksvollen Romantik auf die damaligen Leser ausübten, verlockte eine Reihe kleinerer, vielfach ungenannter Dichter dazu, diese Neuschöpfungen zu dramatisieren. Nur selten gossen die Überarbeiter den Stoff in die ältere Form des romantischen Dramas oder der Oper; mit Vorliebe hingegen wählten sie die des eben aufkommenden Melodramas. In beiden Gestalten sagten die Dramatisierungen dem Geschmack des Publikums zu.

Als romantische Dramen sind nur Scotts *Kenilworth* und *Talisman* auf der Bühne jener Zeit anzutreffen. *Kenilworth, or England's Golden Days* (1822), eine anonyme, ungedruckte Fassung, wurde in B gegeben; die *Knights of the Cross*, ebenfalls anonym, m. M., erlebten ihre Erstaufführung im DL (1826).

Wiederum nur zwei Romane W. Scotts erscheinen als Oper: die ungedruckte Fassung *Peveril of the Peak* (1826) von Fitz-Ball und eine Bearbeitung des *Ivanhoe* von Lacy unter dem Titel *Maid of Judah* (1829), beide im CG.

Mehr Bedeutung kommt dem Melodrama zu. Thomas Holcroft schuf mit seiner Dichtung *Tale of Mystery*, die am 13. November 1802 im CG ihre Erstaufführung erlebte, das

erste jener *melodramas with wich the stage was afterwards inundated* (Gen. VII 578). Es war eine Bearbeitung und zum Teil wörtliche Übersetzung von Guilbert de Pixérécourts *Coelina, ou L'Enfant du Mystère*, 1800 (vgl. Lohmann, Arch. f. n. Spr. 124, 349). Welchen Beifall die neue Gattung auf Englands Bühnen fand, beweisen zur Genüge die zahlreichen Stücke, die schon nach kurzer Zeit die Spielpläne der Londoner Theater beherrschten. Außer Holcrofts Melodrama begegnen uns Kenneys *Blind Boy* (1807) und Reynolds' ungedrucktes *Exile* (1808) im Sommertheater in B. Wenige Jahre später erscheint Scotts *Lady of the Lake* unter dem gleichen Titel als Melodrama (1811). Auch der Possendichter Pocock versucht sich auf dem Gebiet des Melodramas; *The Miller and his Men* (1813) und *Rob Roy Macgregor* (1818), eine Dramatisierung von Scotts Roman *Rob Roy*, gehen in B in Szene. Daneben erscheint eine Anzahl unbekannter Namen wie W. H. Arnold, Verfasser der *Woodman's Hut* (1814), *The Dog of Montargis* (1814) von Henry Harris, Daniel Terry, der Bearbeiter der Romane *Guy Mannering* und *Antiquary* von Walter Scott, die als gleichnamige Melodramen 1816 und 1820 im DL und CG zur Aufführung gelangten. Von früher genannten Dichtern begegnen ferner Thom. Morton, dessen *Slave* (1816) in B in Szene ging, und Dimond, der nach Scotts *Tales of My Landlord* das ungedruckte Melodrama *Heart of Mid-Lothian* verfaßte. Einen historischen Stoff verarbeitete Fitz-Ball in seinem Stück *Joan of Arc* (1822), das wie seine beiden anderen *Pilot* (1825) und *Flying Dutchman* (1829) in B gegeben wurde. Zu den bedeutendsten melodramatischen Leistungen zählte in D.' Zeit Douglas Jerrolds *Black-eyed Susan* (1823), das in B und auf allen Londoner Bühnen nicht oft genug gegeben werden konnte. Einen guten Klang hatte auch der Name Buckstone, dessen *Luke the Labourer* (1826) und *Presumptive Evidence* (1828) mehrmals in B aufgeführt wurden. Im übrigen begegnen noch eine Anzahl anonymer, meist sogar ungedruckter Melodramen, von denen allenfalls Peakes *Bottle Imp*, 1828 (ungedruckt) erwähnt sei.

Was kann der junge D. von den 1827—30 gegebenen Stücken kennengelernt haben?

Die Londoner Bühnen boten ihm, man kann wohl sagen,

die wichtigsten Lustspiele von Shakespeare an. Allerdings fanden gerade die großen Meister wie Shakespeare und im 18. Jahrhundert Goldsmith und Sheridan ungebührlich wenig Beachtung. Das geringe Kunstverständnis des Theaterpublikums jener Jahre schob die großen Dichter beiseite und zeigte fast ausschließliches Interesse für leichte Komödien und besonders für Possen. Diese Gattung und mit ihr die Operette und später das Melodrama standen so sehr im Vordergrund, daß literarisch wertvolle Dichtungen, wie z. B. Shakespeares Komödien darüber vernachlässigt und allenfalls als gelegentliche Abwechselung hingenommen wurden. Immerhin wird D. durch seinen fleißigen Theaterbesuch in seiner Jugend zum mindesten die wichtigsten Gattungen in mehreren Vertretern kennen gelernt haben. Was ihm auf diesem Wege entging, ersetzte wirkungsvoll die Lektüre des *British Theatre* der Mrs. Inchbald, mit der er sich aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls in diesen Jahren befaßt hat (vgl. Fo I 38). Zweifellos hat er in der Zeit von 1827—30 sich jene gediegene Kenntnis der dramatischen Literatur erworben, die ihn befähigte, noch während der Abfassung seiner *Sketches* auch auf dem Gebiet des Lustspiels sich schöpferisch zu betätigen.

III. Dickens als Lustspieldichter.

Als neunjähriger Knabe verfaßte D. im Herbst 1821 seine erste dramatische Dichtung, die Tragödie *Misnar, the Sultan of India*, eine Bearbeitung einer der *Tales of the Genii*. Sie war die Frucht umfangreicher und aufmerksamer Lektüre (Fo I 33; Langt. 59). Andere Tragödien folgten, wie D. selbst berichtet. In einem Brief an Mrs. Howitt (1859) nennt er sich scherzhaft bereits mit acht Jahren *a great writer* und spricht von *tragedies*, die er *at the mature age of eight or ten* vollendete und vor *overflowing nurseries* zur Aufführung brachte (Kitton 194). Von diesen frühesten Werken ist nichts erhalten, wohl aber Teile einer eigenartigen Shakespeare-Bearbeitung, der Burleske *The O'Thello* (1833). Die Blätter der Originalhandschrift versah D.' Vater später mit einer Erinnerungswidmung und gab sie einzeln an Freunde zum Andenken fort (Kitton 194 f.).

Im Jahre 1836 tritt D. mit seiner zweiaktigen Posse *The strange Gentleman* vor die Öffentlichkeit.

Inhalt: Ein Erzfeigling wird aus weibischer Duellfurcht zum Verzicht auf eine beabsichtigte Geldheirat gebracht, von einem gerissenen Hausknecht geschröpft und als vermeintlicher Geisteskranker bewacht; er entschädigt sich schließlich mit einer heiratswütigen alten Jungfer. Zwei wirkliche Liebespaare, ein beschränkter Bürgermeister und eine tüchtige Hotelwirtin erhöhen die Wirkung von Mißverständnissen, Personen- und Zimmerverwechselungen und schaffen Verwicklungen, unmögliche Zwischenfälle und groteske Situationen.

In der Erstaufführung der Posse am 29. September 1836 im St. James's Theatre (vgl. oben S. 373) gab der Regisseur J. P. Harley die Titelrolle. Zu Ehren dieses Künstlers, der vom Drury Lane Theatre schied, hatte D. seine im Februar 1836 gedruckte Skizze (vgl. Benignus, Anfänge von D., Dissert. Straßburg 1895, S. 3) *The Great Winglebury Duel* dramatisiert (Kitton 196f.; Le I 5, 8). Die Unterschiede zwischen Skizze und Bühnenfassung sind gering. Die Posse weist nur zwei wesentliche Abweichungen auf: das Inkognito des Titelhelden, dessen Name in der Skizze von Anfang an bekannt ist, und das Erscheinen der beiden wirklich verliebten Liebespaare, die erst im StrG hinzugedichtet sind, um bühnenwirksame Verwechselungen hervorzurufen. Auch Anfang und Schluß der Posse weichen etwas von der Skizze ab: in dieser steigt nur Miss Julia Manners im Hotel ab — Alexander Trott ist schon seit einiger Zeit dort —, in jener führt die Postkutsche dem Hause mehrere Gäste auf einmal zu. Zum Schluß erfolgt die Aufklärung der vielfachen Verwechselungen in der Posse wirkungsvoll auf der Bühne, in der Skizze hingegen erkennt Mr. Trott seinen Irrtum erst, als er mit Julia schon geraume Zeit in der Postkutsche sitzt, die sie nach Gretna Green führt. — Dazu kommen einige Namensänderungen. Alexander Trott, Julia Manners, Horatio Hunter und Mrs. Williamson heißen in der Posse Walker Trott, Julia Dobbs, Horatio Tinkles und Mrs. Noakes. Im übrigen stimmen Skizze und Posse in der Reihenfolge der auftretenden Charaktere und in der Handlungsführung z. T. sogar wörtlich überein.

Der eigentliche Grund zur Abfassung der Farce ist in D.' Bestreben zu suchen, die schlechten Geldverhältnisse des St. James's Theatre durch ein zugkräftiges Stück zu verbessern und so seinem Freunde Braham zu helfen. Aus dem gleichen Grunde sind ja auch seine beiden späteren Stücke, *The Village Coquettes* und *Is she his Wife?* entstanden. Doch selbst der Name D., der als Autor der Sk und P Pp damals schon ge-

wisse Anziehungskraft besaß, erwies sich als unwirksam, denn fünf Jahre nach der Eröffnung war das Theater pächterlos (Sharp, *A Short History of the English Stage* 126; Fo I 144).

Die Posse wurde sechzigmal (Kitton 197), nach Wards (S. 27) und D.' Angabe (Le I 18) sogar einige siebenzig Abende hintereinander gegeben. Gleich die Erstaufführung war ein Erfolg, denn das Stück wurde *very well received throughout (Carlton Chronicle* vom 1. Okt. 1836, zit. von Pemb. 86 f.) Nach D.' Tode wurde der Str G im Charing Cross Theatre noch einmal auf die Bühne gebracht (1873), doch als der Theaterpächter von D.' Angehörigen auf die Abneigung des Dichters gegen seine Jugendfarcen — *I . . . wish them to be forgotten* (Le I 100) — aufmerksam gemacht wurde, nahm er von weiteren Aufführungen Abstand (F-G 58).

Ein Jahr nach seiner Entstehung erschien der Str G in Buchform unter dem Titel *The Strange Gentleman;* a comic Burletta in Two Acts. By Boz. First performed at the St. James's Theatre, on Thursday, September 29th, 1836. London: Chapman & Hall, 186, Strand. MDCCCXXXVII. Das Buch hatte einen lavendelfarbigen Einband und trug ein Titelbild von *Phiz.* Es umfaßte 47 Seiten, deren erste unbedruckt war. Nach J. F. Dexters Annahme sind einige Exemplare der ersten Ausgabe ohne Titelbild veröffentlicht worden. Einige Jahre später wurde ein Neudruck angefertigt, doch ohne Titelbild. Ein solches stach nach der Veröffentlichung F. W. Pailthorpe. Dieser Neudruck ist eine vorzügliche Nachahmung des Originals, von dem er schwer zu unterscheiden ist. Außer diesen beiden Veröffentlichungen war auch ein Raubdruck in Umlauf (Kitton 198 f.).

D.' zweites dramatisches Jugendwerk war die Operette *The Village Coquettes*, die zum ersten Male am 6. Dezember 1836 zusammen mit dem Str G im St. James's Theatre aufgeführt wurde (F-G 59).

Inhalt: D. bietet darin einen bösen Junker, der ein Mädchen verführen will, ihren Vater zu ruinieren droht, aber, durch viel Edelmut gerührt, noch rechtzeitig in sich geht und verzichtet, einen Erzbösewicht als seinen Freund, einen braven jungen Bauern, der die Werke der Bösen entlarvt, kokette Mädchen und einen immer witzigen Naturburschen aus ländlicher Sphäre; ferner den hochpathetischen armen Mann und Vater, der von seiner Scholle vertrieben werden soll, fröhliche Trinkszenen und sentimentale Monologe (Dib. 85).

Die Anregung zu dieser Dichtung erhielt D. von dem damals berühmten Komponisten John Hullah, mit dem er 1835 bekannt geworden war. Ein oder zwei Jahre vorher hatte Hullah die Oper *The Gondolier* zum Teil in Musik gesetzt. Verlockt durch den Titel, der dem damals kritiklosen Gefallen des Publikums an allem, was italienisch hieß, Rechnung trug, versprach sich Hullah von gemeinsamer Arbeit mit seinem Altersgenossen D. die vorteilhafteste Wirkung. D. ging auf Hullahs Angebot ein, doch zog er es vor, der Operette eine englische Umgebung zu schaffen, obgleich auch er zu dieser Zeit völlig in dem Banne italienischer Romantik stand: *I will frankly confess that while I am at home in England, I am in Venice abroad indeed* (Kitton 199 f.). Hullah stimmte D.' Vorschlag zu, und nach mehrfachen Besprechungen mit dem Komponisten veröffentlichte D. schließlich den Text zu Hullahs Musik unter dem Titel *The Village Coquettes.* Es war dies nach D.' eigener Angabe nur die Dramatisierung einer schon fertigen, aber noch nicht veröffentlichten Erzählung, mit der er sich noch vor dem Str G beschäftigt hatte (*Life of John Hullah*, By his Wife, 1886; zitiert von Kitton 201 Anm.). Die Operette wurde von Mr. Braham mit Freuden angenommen. Harley, dem sie gewidmet war, schrieb an D. mit voller Begeisterung: *Bet you ten pounds it runs fifty nights* (Kitton 200 ff.).

Der Bühnenerfolg war aber doch wesentlich geringer. Die V C wurden in London nur neunzehnmal während der Spielzeit gegeben und erlebten später in Edinburgh unter der Leitung des mit Sir Walter Scott befreundeten Ramsay nur wenige Wiederholungen (Kitton 202).

Ihren bescheidenen Erfolg verdankte die Operette neben der guten Musik, zu der D.' Text *a mere vehicle* war, lediglich der hervorragenden Leistung Brahams. Nur auf sie bezieht sich die Bemerkung des Theaterzettels vom 7. Dezember und der folgenden Abende, daß *this Burletta experienced one of the most triumphant receptions ever known.* Die Musik wurde von hervorragenden Zeitschriften gelobt, der Text hingegen im *Examiner*, *Despatch*, *Satirist* und *Sunday Times* arg herabgesetzt. Selbst das *Carlton Chronicle* (10. Dez. 1836) führt in seiner Beurteilung der V C nur den musikalischen Teil als wirkungsvoll an (Pemb. 87 ff.). Auch Theodore Taylor

schreibt in einem Brief aus dem Jahre 1870 den Erfolg fast ausschließlich Braham zu, der noch lange in verschiedenen Konzerten das Sololied *The Child and the old Man sat alone* unter großem Beifall vortrug, *invariably getting encored most enthusiastically* (F-G 59).

D. war die ungünstige Beurteilung seiner Dichtung wohl nicht so gleichgültig, wie er tat, denn aus seinem Brief an Hullah über die abfällige Kritik — *I cannot help laughing at it, for the life and soul of me* und *either I must have grievously awakened the ire of all the adapters and their friends, or the drama must be decidedly bad. I haven't made up my mind yet which of the two is the fact* scheint eher gekränkter Autorstolz als richtige Einschätzung seiner Operette zu sprechen (Kitton 203 f.).

In Buchform wurde die Operette noch früher als der Str G herausgegeben, obgleich sie erst nach der Posse auf die Bühne kam. Die Titelseite trug die Aufschrift *The Village Coquettes*: A Comic Opera. In Two Acts. By Charles Dickens. The Music by John Hullah. London: Richard Bentley, New Burlington Street, 1836. Das Büchlein enthielt 71 Seiten Text (halboktav) und eine von aufrichtiger Dankbarkeit diktierte Widmung an J. P. Harley (Kitton 201 f.). In dem Vorwort dieser Ausgabe bemerkte D. offenbar unter der Nachwirkung der Kritik, daß ein Operettentext bis zu einem gewissen Grade *a mere vehicle for the music* sein müsse und daher nicht billig nach den gleichen Grundsätzen wie ein fünfaktiges, vollendetes Drama beurteilt werden könne (Kitton 201).

Ein Jahr später wurden die V C von Bradbury & Evans gedruckt und veröffentlicht. Diese Fassung war für 10 d. im Theater käuflich. 1878 wurde der Operettentext im Faksimiledruck von R. Bentley abermals wiedergegeben, mit dem Vermerk auf der Rückseite, daß es ein Neudruck sei. Hierfür stach T. W. Pailthorpe ein Jahr darauf ein Titelbild, das unabhängig vom Text herausgegeben wurde.

Wie beurteilte D. selbst seine beiden ersten Bühnendichtungen? Nach Kittons (S. 204) und auch Wards (S. 27) Ansicht war der Dichter *not at all depressed by the unfavourable comments passed upon his libretto*. Entspricht dies den Tatsachen? — Forster äußert sich gar nicht über die Kritik und führt nur aus, daß er durch die V C zum ersten Male zu D.

in persönliche Beziehung trat (Fo I 144). — D. selbst sagt im Dezember 1838 in einem Briefe an Macready: *for Heaven's sake don't fancy that I hold The Strange Gentleman in any estimation, or have a wish upon the subject.* Diese Äußerung ist nicht gut vereinbar mit der unmittelbar vorangehenden Bemerkung: *if I had as much time as I have inclination, I would write on and on, farce after farce, and comedy after comedy, until I wrote you something that would run . . .* (Le I 18), die deutlich sein Bestreben verrät, sich als Lustspieldichter Ruf und Einnahmen zu verschaffen. Ganz unverhüllt treten seine Geldinteressen zutage, wenn er im gleichen Jahre (1838) von Braham für die Abfassung eines Einakters £ 100 und für die eines zweiaktigen Dramas £ 150 fordert (Le I 5 f.). Läßt sich daraus folgern, daß D. seine Bühnendichtungen nach ihrem literarischen Werte einschätzte? — wohl schwerlich! — Anders urteilt D. über den Str G und die V C im Jahre 1843 in einem Brief an R. H. Horne. Als gefeierter Romanschriftsteller, als Lieblingsautor des Volkes war es ihm peinlich, seinen Namen in Verbindung mit Schriften zu sehen, deren Wert die Durchschnittsware der damaligen Bühnenliteratur keineswegs übertraf. Daher seine Entrüstung über die V C: *Pray tell that besotted — to let the opera sink into its native obscurity.* Er bedauert sogar lebhaft, der Autor zu sein: *I have been most repentent ever since.* Den Str G, sagt er weiter, habe er nur als *a sort of practical joke* für Harley geschrieben. Beide Dichtungen entstanden *without the least consideration or regard to reputation.* Er schließt mit der Bemerkung: *I wouldn't repeat them for a thousand pounds apiece, and devoutly wish them to be forgotten* (Le I 100).

Am 6. März 1837 fand — abermals im St. James's Theatre — die Uraufführung von D.' zweiter Posse: ***Is she his Wife? or, Something Singular!*** statt (Kitton 207). Diese Dichtung bleibt bei Forster und Ward unerwähnt; die Herausgeber der *Letters of Ch. D.* bemerken sogar ausdrücklich, daß außer dem Str G nur die V C für das St. James's Theatre geschrieben wurden (Le I 5).

Inhalt: Das Thema der Posse, die Lächerlichkeit unbegründeter Eifersucht unter Eheleuten, wird an zwei Ehepaaren und einem Junggesellen erörtert. Eine jungverheiratete Gattin glaubt sich von ihrem Manne vernachlässigt. Durch einen Scheinflirt mit einem Junggesellen will sie seine Eifersucht

erwecken und seine frühere Liebe zurückgewinnen. Ihr Gatte treibt aus wahrer Eifersucht das gleiche Spiel mit der Frau seines ständig eifersüchtigen Freundes. Mißverständnisse, Verkennung von Personen und Verhältnissen und nächtliche Belauschung von Gesprächen in einer dunklen Gartenlaube führen über zum Teil grob possenhafte Situationen zur glücklichen Lösung.

Wie im Str G gab J. P. Harley auch hierin die Hauptrolle. Aus einer handschriftlichen Bemerkung Salas in einem gedruckten Exemplar dieser Posse in Hughes' Sammlung *Dickensiana* erfahren wir, daß I h W am 13. März im St. James's Theatre wiederholt wurde und erst an diesem Tage *Boz* als der Verfasser auf dem Theaterzettel angegeben war (Kitton 207 f.). Der Bühnenerfolg war nur mäßig (Baker II 145).

Auf das Vorhandensein dieser Posse wurde zuerst Shepherd durch eine allgemeine Bemerkung in dem *Era Almanack* von 1868—69 aufmerksam, als er seine Ausgabe von D.' Reden zusammenstellte. Zufällig entdeckte er später einige Originaltheaterzettel, und damit war jeder anfängliche Zweifel über die Autorschaft der Posse behoben (Kitton 207 f.).

Eine Originalausgabe der Posse ist in England wahrscheinlich nicht mehr vorhanden. Um 1876 kaufte der bekannte Bostoner Herausgeber Osgood, wie es scheint, die letzte von einem englischen Sammler, der sie von dem Theaterbuchhändler T. H. Lacy bezogen hatte. Es war eine Broschüre (halboktav) von 30 Seiten ohne Deckel, die in England zur Zeit der Aufführung veröffentlicht sein dürfte. Nach diesem einzigen Originaldruck, von dem man Kenntnis hat, fertigte Osgood einen Neudruck mit dem Titel: *Is She His Wife? or, Something Singular!* A Comic Burletta in One Act. By Charles Dickens Boston: James R. Osgood & Co. 1877. Dieser 80 Seiten umfassende Neudruck (in 12°) ist offenbar die älteste Form, in der die Posse gedruckt zu finden ist, denn das Original wurde in Osgoods Geschäftsräumen bei einem Brande ein Raub der Flammen (1879). Ein zweiter Neudruck von Osgood, Boston, erschien in der *Vestpocket Series*. Schließlich wurde die Posse noch als 22 Seiten starke Broschüre in Ledereinband veröffentlicht. In dieser Form trägt sie weder eine Jahreszahl noch den Namen des Druckers.

Im Jahre 1838 verfaßte D. seine dritte Posse *The Lamplighter*. Sie ist das letzte und schwächste Werk, das er als selbständiger Bühnendichter geschrieben hat, gleichzeitig das einzige, das nie zur Aufführung gelangte (vgl. Fo I 229).

Der Inhalt ist grotesk-bizarr: Ein vernarrter Sterndeuter, der Typus eines Pedanten, erblickt in einem hergelaufenen Laternenanzünder den vom Schicksal bestimmten Gatten seiner Nichte, den seiner Tochter in einem verblödeten Greise. Seine Marotte macht ihn zum Tyrannen seiner Kinder, einer Tochter und eines Sohnes. Ein gescheites Dienstmädchen bringt ihren Herrn durch geschickte Intrige zur Vernunft. Häufig groteske Begebenheiten und ganz unmögliche Situationen in der Werkstatt des Pseudoastronomen, ganz zu schweigen von den phantastisch albernen, geradezu unerträglichen Charakteren, verleihen der Posse den ausgesprochenen Charakter einer Burleske.

D. wollte mit diesem Stück dem finanziell bedrängten Leiter des Covent Garden Theatre, seinem Freunde Macready, einen Freundschaftsdienst erweisen, obgleich die Abfassung des N N damals seine ganze Arbeitskraft beanspruchte. Schon 1837 hatte Macready dem Dichter £ 500 und noch andere Vergütungen für ein fünfaktiges Lustspiel geboten, doch D. schlug das Anerbieten wegen seiner Arbeit an O Tw und N N aus (*Theatrical Observer*, 15. Nov. 1837). 1838 aber sagte D. dem Macready die Abfassung eines Stückes zu und schrieb den *Lamplighter*. Er las die Posse selbst im green-room des Theaters. Es war aber ein voller Mißerfolg, und daher richtete Macready an seinen Freund die Bitte, das Stück zurückzuziehen (Kitton 211 f.). D. tat dies bereitwilligst und schrieb an Macready: *Believe me that I have no other feeling of disappointment connected with this matter but that arising from the not having been able to be of some use to you* (Pemb. 203).

Ein Manuskript der Posse — aber nicht in D.' Handschrift — wurde von Shepherd in der Forster Library entdeckt; es liegt in der Forster Collection des South Kensington Museums. Hiernach wurde ein Neudruck in Gestalt einer 45 Seiten starken Broschüre (12°) mit blauem Deckel angefertigt und in nur 250 Exemplaren mit dem Titel *The Lamplighter*. A Farce. By Charles Dickens (1838). Now first printed from a manuscript in the Forster Collection at the South Kensington Museum. London, 1879, veröffentlicht (Kitton 212 f.). 1841 schrieb D. den *Lamplighter* in Prosa um und gab ihn in dieser Form zusammen mit anderen Erzählungen in einem Bande als *Pic-nic-Papers* heraus (vgl. Heichen, Ch. D. 89, Fo II 45).

Nach dem *Lamplighter* hat D. keine Spiele mehr selbständig verfaßt. Der Grund war nicht etwa der Fehlschlag des *Lamplighter*,

sondern lediglich seine ungeheure Arbeit an N N und den folgenden Romanen. Für die Bühnendichtung hat er nach wie vor sehr viel übrig, schreibt er doch noch, während er an *Chzwt* arbeitet, an Douglas Jerrold: *Chuzzlewit be d—d. High comedy and 500 pounds are the only matter I can think of. I call it 'The One Thing Needful; or, A Part is Better than the Whole'* (Le I 96). Von dem geplanten Lustspiel ist aber nicht mehr als der in demselben Brief skizzierte Entwurf entstanden (Pemb. 82). Bis 1850 schrieb D. dann nichts weiter für die Bühne als den Prolog zu Westland Marstons erstem Drama *Patrician's Daughter*, 1842 (Fo III 44).

Eine vierte Posse, die D.' Namen als Verfasser trägt, *Mr. Nightingale's Diary*, ist in Gemeinschaft mit Marc Lemon entstanden (vgl. oben S. 378). D.' Mitarbeit scheint sich im wesentlichen auf einige humoristische Beigaben in der Art der Mrs. Gamp zu beschränken (Kitton 213 f.).

Inhalt: Ein typischer Pedant wird von zwei Marotten beherrscht: erstens hält er sich für unheilbar krank und notiert jedes körperliche Unbehagen mit lächerlicher Genauigkeit in seinem Tagebuch als Symptom einer neuen Krankheit; zweitens hält er alle Juristen nur für Maulhelden. Die erste Marotte läßt ihn zum Opfer eines abgefeimten Betrügers werden, der außerdem die unglückliche Ehe des Pedanten zu Erpressungsversuchen ausbeutet. Die zweite Marotte wird glänzend widerlegt von einem Advokaten, der den eingebildeten Kranken durch vielfache Verkleidung aus den Händen des Betrügers rettet und so die Nichte des Pedanten gewinnt.

Die Erstaufführung fand im Anschluß an Bulwers *Not so Bad as We seem* am 27. Mai 1851 im Devonshire House statt (vgl. oben S. 378).

Gedruckt erschien die Farce zuerst als Privatdruck unter dem Titel *Mr. Nightingale's Diary:* A Farce. In One Act. By —. London 1851. Die Ausgabe umfaßt 26 Seiten Text, denen eine nicht numerierte vorangeht. Sie ist nur in einem Exemplar bekannt, das in der Forster Collection liegt. — Leichter zugänglich, aber ebenfalls selten ist eine amerikanische Ausgabe mit 96 Seiten in der *Vest-pocket Series;* sie führt den Titel *Mr. Nightingale's Diary:* A. Farce in one Act. By Charles Dickens. Boston: James R. Osgood & Company, late Ticknor and Fields, Osgood and Co. 1877 (Kitton 214 f.).

D.' nächste dramatische Arbeit waren zwei Prologe für Collins' Dramen *The Lighthouse* (1855) und *The Frozen*

Deep (1856). Für das erstere lieferte D. außerdem den Text des eingelegten Liedes *Song of the Wreck*, für das zweite, wie es scheint, auch Hilfen zum Wortlaut (Kitton 218f.; F-G 51).

Das letzte Bühnenstück, an dem D. gearbeitet hat, ist das mit Wilkie Collins gemeinsam verfaßte Melodrama *No Thoroughfare*.

Inhalt: Darin begegnen der unvermeidliche Bösewicht, ein verbrecherischer Schweizer, der einen gutmütigen und übervertrauensseligen Großkaufmann durch Urkundenfälschung um eine bedeutende Summe betrogen hat, dessen Mitinhaber durch Mord am Entdecken der Fälschung verhindern will, von einem gewissenhaften und scharfsichtigen Rechtsanwalt entlarvt wird und schließlich aus Verzweiflung über das Mißglücken seiner Anschläge Selbstmord verübt; ferner ein abergläubischer, bejahrter, aber verliebter Kellermeister, ein Hüttenwirt und zwei Gebirgsführer, daneben eine ehemalige Findelhauspflegerin, ein liebreizendes junges Mädchen und eine alte Verwandte des Bösewichts; an Begebenheiten: Kindesverwechselung im Findelhause, eine beschwerliche Reise über die Alpen, vereitelte Mordversuche, geheimnisvolle Vorgänge in einem Mönchsklöster und bevorstehende Vereinigung der Liebenden nach dem Tode des Verbrechers.

Welchen Anteil hat D. an der Gestaltung dieses Dramas? Das Ganze ist eine Dramatisierung der von D. und Collins 1867 gemeinsam geschriebenen Erzählung gleichen Inhalts. Diese erschien noch im selben Jahre als letzte der *Christmas Stories* in der Weihnachtsnummer der Zeitschrift *All the Year Round* (*Letters of Ch. D. and Wilkie Collins* 157). An der Prosafassung haben beide Freunde ungefähr gleichen Anteil. D. wie Collins schrieben die Erzählung in der Absicht, sie später zu dramatisieren. Dieser Plan kommt schon in der äußeren Einteilung: 'The Ouverture, Act I., Act II.' usw. und in den Bezeichnungen 'The Curtain rises' und 'The Curtain falls' für das Anfangs- und Schlußkapitel zum Ausdruck.

Die Anregung zu gemeinsamer Arbeit ging von D. aus (Le D-C 157). Am 23. August 1867 hatte D. 'The Ouverture' fertiggestellt. Die folgenden Kapitel sind abschnittsweise teils selbständig, teils unter dem Einfluß wechselseitiger Anregung entstanden oder geändert worden. Nach der Angabe auf dem Titelblatt der Erzählung *No Thoroughfare* (*Xm Stories*, Chapman & Hall, S. 315) hat D. außer der 'Ouverture' nur den dritten Akt geliefert, Collins hingegen den ganzen zweiten Akt. Akt I und IV sind aus gemeinsamen Beiträgen zusammengestellt worden.

Die noch 1867 beendigte Dramatisierung ist im wesent-

lichen ein Werk Wilkie Collins', dem D. kurz vor seiner zweiten Reise nach Amerika im November 1867 außer dem fertigen 'Prologue' nur Ratschläge für die Bühnenfassung hinterlassen konnte (Ward 168 f.; Kitton 173, 215 f.). Das Drama unterscheidet sich von der Prosafassung nur durch die Einteilung. Der 'Ouverture' entspricht im Bühnentext der 'Prologue'; diesem folgen dann fünf Akte statt vier in der Erzählung. Daher umfaßt das Drama eigentlich sechs Akte.

Wegen der bedenklichen Länge bezweifelte D. anfangs den Bühnenerfolg (Pemb. 92). Wider Erwarten aber war die erste Aufführung am zweiten Weihnachtstage 1867 im Adelphi Theatre mit dem berühmten Fechter als Obenreizer und Webster als Kellermeister ein voller Erfolg (Kitton 216). Trotz einer vierstündigen Spielzeit brachte das Stück Abend für Abend ein volles Haus: *the Adelphi ... was packed night after night* (NQ XI, 5, 363). Hier erlebte das Drama 150 Aufführungen hintereinander, dann wurde es in der gleichen Besetzung im Royal Standard Theatre, Shoreditch, weitergespielt (F-G 69 f.).

Wie die Presse das Stück beurteilte, lehrt ein Artikel der eingegangenen satirischen Zeitschrift *The Mask*, wo es heißt: *Charles Dickens and Wilkie Collins have made their dramatic hit at last! ... In 'No Thoroughfare' they are both at liberty to enjoy their triumph to the utmost ... Its money draw has never been equalled in the annals of the theatres* (Pemb. 93).

Die beträchtlichen Einkünfte, die das Drama abwarf, entsprachen voll und ganz der Absicht, aus der es entstanden war. Schon zu der Prosafassung läßt sich keine andere Anregung nachweisen als D.' Bestreben, durch eine gut gehende Erzählung mit verhältnismäßig geringer Arbeit ein hübsches Sümmchen zusammenzubringen.

Die Zugkraft des Melodramas war auch französischen und amerikanischen Bühnen nicht entgangen. In New York erschien bereits am 6. Januar 1868 das Drama *Identity; or, No Thoroughfare* von Louis Lequel auf der Bühne des Park Theatre, Brooklyn. Es war ein Plagiat niedrigster Art, doch unterließ D. eine strafrechtliche Verfolgung des oder der Schuldigen, um nicht noch vor Beginn seiner Vorlesungen aus eigenen Werken einen ungünstigen Eindruck zu machen oder gar eine feindselige Stimmung gegen sich zu schaffen (F-G 69 f.).

In Frankreich wurde N Th zur Aufführung im Pariser Vaudeville-Theater übersetzt und durch D. selbst eingeübt. Er wohnte auch den ersten Vorstellungen dort bei und berichtet über den Erfolg an W. Collins: *The piece is a genuine and real success . . . There is no doubt whatever that it was a success from the first to the last* (Le D C 179 f.)

Den ersten Druck von N Th besorgte 1868 ein New Yorker Herausgeber in Gestalt eines 40 Seiten starken Buches mit dem Titel *No Thoroughfare.* A Drama. In five Acts and a Prologue. By Charles Dickens and Wilkie Collins. As first performed at the New Royal Adelphi Theatre, London, December 26th, 1867. New York: Robert M. de Witt, Publisher, No. 33, Rose Street. Eine zweite Ausgabe veröffentlichte 1882 R. H. Shepherd in seinen *Plays and Poems of Charles Dickens* (II, 69 ff.). Da aber W. Collins noch das Autorrecht besaß, wurde die Ausgabe, als eben einige Exemplare in Umlauf gekommen waren, unterdrückt (Kitton 217 f.).

In welchem Verhältnis stehen D.' Spiele zu denen seiner Zeit? — Abgesehen von den ersten Versuchen in seiner Kindheit wendet sich D. als selbständiger Lustspieldichter mit Ausnahme der V C ausschließlich der Posse zu, also gerade der zu seiner Zeit beliebtesten Gattung. Vergleicht man D.' Schöpfungen mit den von 1835—40 gegebenen Stücken seiner Zeitgenossen Oxenford, John Mathews — ein Sohn des bekannten Schauspielers —, R. B. Peake, B. Webster, Th. Egerton Wilks, Ch. Dance Selby, Henry Mayhew & Henry Baylis, Th. Haynes Bayly und Buckstone[1]), so ergibt sich etwa folgendes Bild: An Charaktertypen begegnen bei diesen der Pantoffelheld, der Duellfürchtige, der vornehme Verführer, ferner der grundlos eifersüchtige Gatte und der komische Diener. An weiblichen Charakteren finden vorzugsweise Verwendung die heiratswütige alte Jungfer, die anscheinend

[1]) Auf der Preuß. Staatsbibliothek (Berlin) waren mir nur zugänglich: John Oxenford, A Day well spent; A Quiet Day; My Fellow Clerk; No Followers (aufgef. 1835, 37, 38, 41); John Mathews, Why did You die?; The Ringdoves (aufgef. 1837); Peake, A Quarter to Nine (do); Webster, My young Wife and my old Umbrella (do); Egerton Wilks, Sudden Thoughts (do); Dance, Advice Gratis (do); The Bengal Tiger (aufgef. 1838); Charles Selby, The Dancing Barber (do); Henry Mayhew & Baylis, But However (do); Bayly, The Culprit (do); The Spitalfields Weaver (do); Buckstone, Snakes in the Grass (aufgef. 1829), Shocking Events (aufgef. 1838).

vernachlässigte junge Gattin und die ständig eifersüchtige Gattin älteren Jahrganges. Beliebte Handlungsmotive bilden ein Zweikampf zwischen zwei ungleichen Gegnern, der harmlos verläuft oder nicht zustande kommt, Verwechselung von Personen durch Mißverständnisse oder an die unrichtige Adresse übermittelte Briefe; daneben Belauschung einer Liebesszene durch die Gattin oder den Gegenspieler, wodurch beide Teile in komische Situationen geraten, Überlistung durch Verkleiden und Entführung zur heimlichen Trauung. Ganz ähnliche Charaktertypen und Handlungsmotive bieten D.' Possen. So ist sein Pantoffelheld Mr. Peter Limbury in Mr. Augustus Somerday[1]) wiederzuerkennen; dem Duellfürchtigen des Str G entspricht der in ähnlich komische Situationen geratende Narcissus Fitzfrizzle[2]); der vornehme Verführer Squire Norton ist nicht unähnlich dem Darville[3]); den Pedanten Stargazer übertrifft beinahe an Schrullenhaftigkeit der Pferdearzt Griffinhoof[4]); dem grundlos eifersüchtigen Gatten Townley kommt Frederick Stanley[5]) nahe, und eine gewisse Verwandtschaft besteht zwischen Tom Sparks und Joseph[5]), der in seiner Art dem Dickensschen Typus an Komik nichts nachgibt. Unter den weiblichen Charakteren findet Julia Dobbs ihr Ebenbild in Miss Yellowleaf[6]), nur daß diese weniger erfolgreich ist, und der Mrs. Townley tut es Mrs. Hussey[7]) gleich.

Ebenso verhält es sich mit den Handlungsmotiven. Das von Trott so gefürchtete Duell kommt ebensowenig zustande wie in Peakes *A Quarter to Nine;* an die Personenverwechselungen im Str G und I h W erinnern die Vorgänge in Henry Mayhews und H. Baylis' *But However* und Buckstones *Shocking Events,* und die Verkleidungsszenen in John Mathews' *Ringdoves* und Peakes *A Quarter to Nine* weisen starke Ähnlichkeit mit *Mr. Nightingale's Diary* auf.

D.' Possen bedeuten also keineswegs eine Weiterentwicklung der Gattung. Vielmehr bewegt sich der Dichter ausschließ-

---

[1]) Oxenford, A Quiet Day.
[2]) Charles Selby, The Dancing Barber.
[3]) Bayly, The Spitalfields Weaver.
[4]) Buckstone, Shocking Events.
[5]) Mathews, Why Did You Die?
[6]) Charles Dance, The Bengal Tiger.
[7]) Bayly, The Culprit.

lich in den Bahnen der zeitgenössischen Possendichtung. Die gleichen Charaktertypen und Handlungsmotive, wie D. sie bietet, sind nicht nur in späteren Stücken, sondern zweifellos schon in der großen Fülle von Possen der Jahre 1830—35 reichlich vertreten. Aus ihnen hat D. vielleicht so manches gelernt, was in seinen Schöpfungen echte Kinder ihrer Zeit erkennen läßt.

Berlin-Steglitz. Fritz Fiedler.

ZUR DIREKTEN REDE IM NEUENGLISCHEN.

Die Einleitungsform der oratio recta und sie selbst bietet im Neuenglischen wie in andern indogermanischen Sprachen syntaktisch interessante Eigentümlichkeiten. In meinen Aufsätzen über dieses Gebiet (IF 30, 145 ff., 35, 1 ff. und 36, 1 ff.) habe ich zwar das Neuenglische gestreift, aber doch nicht zur Genüge behandelt. Es dürfte sich aber auch für Englische lohnen, dieses Thema etwas ausführlicher zu behandeln. Das soll der Zweck dieses Aufsatzes sein, zu dem ich von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Schick ermuntert worden bin. Ihm sei auch an diesem Ort für seine Freundlichkeit herzlicher Dank ausgesprochen.

Während in dem in die direkte Rede eingeschobenen Schaltesatz im Deutschen die Wortstellung Verbum–Subjekt notwendig ist[1]), findet sich im Englischen die Wortfolge Subjekt–Verbum und Verbum–Subjekt, mag ein Nomen oder Pronomen das Subjekt bilden. Belege stehen IF 30, 178 f. Man vergleiche hierüber und über die beiden Fälle, wo das Subjekt vor dem Verbum stehen muß, Krüger, Schwierigkeiten des Englischen II 5[2] §§ 3504 f. und 3507 S. 1703 ff.

Im Griechischen und Lateinischen ist der Schaltesatz auch als Nachsatz möglich; z. B.:

... *ἐπεὶ δὲ ἐξέπεσον αἱ ψῆφοι καὶ ἐγένοντο πᾶσαι σὺν Κριτοβούλῳ· παπαί, ἔφη ὁ Σωκράτης, οὐχ ὅμοιον ἔοικε τὸ σὸν ἀργύριον, ὦ Κριτόβουλε, τῷ Καλλίου εἶναι* Xen. conv. V 10. *hic cum arrisisset ipse Sulpicius, »sic agam vobiscum«, inquit Crassus, »ut quoniam me loqui voluistis, aliquid de vestris vitiis audiatis.«* Cic. de orat. III 46; vgl. IF 30, 155, 165 ff.

Entsprechende Belege aus dem Französischen s. IF 32, 19 und 35, 91. Aus dem Deutschen habe ich IF 35, 93 Anm. 3 genannt:

Als ich ihm die Hand zum Abschied drückte, »Nun,« sagt' ich, »Sor Gustavo, es wird wohl das letzte Mal sein, daß wir zwei uns auf Erden be-

---

[1]) Ausnahmen in der Poesie stehen IF 30, 178 Fußnote, 35, 62 Fußnote.

gegnen.« P. Heyse, Ital. Nov. I Barbarossa. Andere Belege in PBB ..., 80 f. Poetisch z. B. noch: *Als endlich Friede war, »Fritz,« rief er, »laß dich küssen!«* K. Simrock, Der Schmied von Solingen, Str. 12. *Doch als er nun genug geklagt, »oh!« sprach er, »ich hab's gleich gesagt!«* W. Busch, Die fromme Helene (am Schluß).

Das Englische verwendet gleichfalls den Schaltesatz als Nachsatz.

So *when she saw my teares, O God (said she) howe largely am I recompenced for my losses?* Sidney, Arcadia, ed. by A. Feuillerat (Cambridge 1912) II 23, 298[1]). *As he shut the book, "Now, lads," said he, "have at them in the morning, with heavy hands and light consciences."* Scott, Waverley, K. 46, S. 310 (Tauch. Bd. 75). *And when I had refused: "Well, I'll take a drain myself, Jim," said he. "I need a caulker* ... Stevenson, Treasure Island 28, 235 (Tauchn. Bd. 2255). *And when he heard I had three new dresses done, "Nancy," says he, "we had better be putting a sight up on the parson now, before they're all wore out at you."* Hall Caine, The Manxman II 12, 290 Tauchn. Bd. 3232). Vgl. IV 8, 20.

Unter **unechtem Schaltesatz** verstehen wir die Konstruktion, daß das Subjekt mit näheren Bestimmungen wie Konjunktionen, Adverbien, Partizipien und Nebensätzen vor der direkten Rede steht, während das Verbum in die direkte Rede eingeschoben wird wie lateinisch *tum Crassus arridens quid censes, inquit, Cotta, nisi studium et ardorem quendam amoris?* Cic. de orat. I 134; s. IF 30, 163 ff. Griechische Belege ebendort 152 ff., französische 35, 91.

Im Deutschen, Englischen und Französischen muß das pronominale Subjekt beim Verbum stehen. Steht ein Nomen als Subjekt vor der direkten Rede, so wird es beim Verb durchs Pronomen wieder aufgenommen; ist ein Pronomen Subjekt, so genügt es, wenn es beim Verbum finitum steht. Steht es vor der Rede, so muß es nach dem eingeschalteten Verbum dicendi wiederholt werden. So im Deutschen:

Der Sankt, bestürzt hierauf, nachdem er sich besonnen, »O Herr,« spricht er, »bei meiner Liebe, den ganzen Fastmond durch, wo ich mich hingewendet, nicht deinen Namen hört ich nennen.« Kleist, Der Welt Lauf (s. IF 35, 92). *Pater Meinrad zieht ihn an sich, küßt ihm die hochgeschwollenen Hände und »soll ich zum Frater Leonard,« fragt er, »Kind, um sein gutes Unguent?«* v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr (3.—5. Aufl. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft) 2, S. 124 ... *und: »Laufeld,« schrie er kurz entschlossen, »Laufeld, no, wißt Ihr wat — steigt eweil aach mct uf!«*

---

[1]) Die direkte Rede wird nicht fortgeführt: *As she enter'd the Hall, where Mr. Jonathan stood, "What do you here?" said he.* Richardson, Pamela, Vol. I, Letter XXII, S. 47. (6. Ausg. Dublin 1841.)

C. Viebig, Vom Müller Hannes, Kap. 11, 150 (Berlin 1905, Verlag Egon Fleischel). *Und er, nachdem er eine Weile gewartet hatte*: *»Mädchen,« sagte er, »du kennst mich noch nicht . . .«* P. Heyse, Ital. Novell. I, Annina, S. 290 (Stuttgart u. Berlin 1904, Cottasche Buchhdl.). Außer diesen neu beigebrachten Belegen s. IF 35, 91 ff., 93, Anm. 3. PBB 10, 80f.

Fürs Englische nenne ich zunächst Belege, in denen ein Nomen, besonders ein Eigenname, Subjekt ist.

Daiphantus marking her, o Jupiter (said he speaking to Palladius) how happens it, that Beautie is onely confined to Arcadia? Sidney, Arcadia I 8, 54. *Zelmane the more astonished, the more she understood her, Madam (said she) whereof do you accuse me . . .* II 1, 148; vgl. 149. *But Zelmane being ridde of this loving, but little-loved company, Alas (said she) poore Pyrocles, was there ever one . . .?* 151. *But Zelmane turning her speach to Dametas, I shall grow (said she) skilfull in country matters, if I have often conference with your servaunt.* II 4, 166; vgl. III 16, 446; 447; 26, 506.

Es folgen Fälle, wo das pronominale Subjekt nur beim Verbum dicendi steht.

. . . and making a reverence (which in him was comely because it was kindly) My liege Lord (said he) I pray you heare a few words . . . Sidney, Arcadia a. a. O. I 17, 106; vgl. II 2, 155 f.; III 5, 376; III 10, 403. *Then looking to the stanes, which had perfitly as then beautified the cleere skie: My parēts (said she) have told me . . .* II 4, 174; vgl. III 10, 448, 21, 475 (unten) f. . . . *but being come to her selfe, Alas (said she) unkind women* III 21, 478.

Nach einem Participium absolutum:

Then, a cloud passing betweene her sight and the moone, O Diana (said she) I would . . . II 4, 174. *Who asking him for it, Certainely (said he) her liveliest picture . . . is in my heart . . .* I 17, 110; vgl. II 5, 176.

Adverbiale Bestimmungen stehen voran:

At length with a whispring note to her selfe, O me unfortunate wretch (said she) what poysonous heates be these, which thus torment me? II 4, 173; vgl. II 11, 215.

Auch im Nachsatz wird der »unechte« Schaltesatz verwendet; Participia stehen getrennt davon am Anfang des Nachsatzes vor der direkten Rede.

So *which when Philoclea found, wringing her hands, O me (said she) indeed the onely subject of the destinies displeasure.* II 5, 182. *But as soone as Basilius was ridde of his wives presence, falling downe on his knees, O Lady (said he) which hast onely had the power to stirre up againe those flames which had so long layn deade in me.* II 1, 150.

Beachte auch in einem *when*-Satze nach *and*:

He had scarce spoken those words, when she ranne to him, and ambrasing him "Why then Argalus (saide she) take thy Parthenia. I 9, 50.

Ferner im konjunktionalen Nebensatz:

. . . when, holding him by the plaid, "Do not harm the poor fellow," she

cried; "for Heaven's sake, do not harm him! . . . Scott, Waverley, K. 51, S. 333 (Tauchn. Bd. 75).

Wieder im Hauptsatz:

. . . and then looking him steadfastly in his face "I fancy, Sir", said he, "you did not exspect to met me any more in this world . . ." Fielding, Tom Jones IX 2, 431 (Tauchn. Bd. 60). *and then turning to Partridge, "If he be a madman", says he, "he should not be suffered to travel thus about the country"* XII 7, 116 (Tauchn. Bd. 61). *but forcing again her brow into a frown "If I am to judge" said she, "of the future by the past, my image will no more remain in your heart . . ."* XVIII 12, 434. *Then moving my Chair nearer her, and taking her Hand, and wiping, with my Handkerchief in my other, her reverend Cheek, "Come, come, my dear second Mother, said I, call me your Daughter, your Pamela . . ."* Richardson, Pamela, Vol. III, Letter 17, S. 84 (Dublin 1742). *But resuming my Gravity "Hussy", said I, "do you think I will have my old Friend thus made the Subject of your Ridicule . . .?* L. 23, S. 128; vgl. auch Bd. II (Dublin 1742) S. 35; und Bd. III (Dublin 1742) S. 270. *. . . and having taken a tender leave of him, — "Weel, my good young friends, a glorious and decisive victory," said he; "but these loons of troopers fled ower soon . . ."* Scott, Waverley, K. 48, S. 317 f. (Tauchn. Bd. 75). *. . . and looking on her attendant with a ghastly eye, and cheek as pale as clay, "Janet," she said, "I have drank it."* Kenilworth K. 23 S. 299 (Tauchn. Bd. 78). *And then, making a great effort, "Shipmates", he cried, "I'm here to get that stuff, and I'll not be beat by man nor devil . . ."* Stevenson, Treasure Island 32, 267 (Tauchn. Bd. 2255).

Weit seltener wird im Englischen das pronominale Subjekt doppelt gesetzt, vor die Rede und zum Verbum dicendi.

So *but she, withdrawing her selfe from him My Lord (said she) much good may your thoughts do you . . .* Sidney a. a. O. III 28, 513.

Im Deutschen kann an das Verbum dicendi noch ein anderes Verb mit und angefügt werden, so daß der Schaltesatz zwei Verben besitzt. So z. B.:

»Nie vergeß ich das,« sagte sie und schauerte zusammen. »Und wißt, Padre, darum will ich eine Jungfrau bleiben.« P. Heyse, Ital. Novellen I, L'Arrabbiata, S. 11 (Stuttgart, Berlin 1904, Cottasche Buchhandl.). *»Zur Mutter gelt?« fragt Pater Meinhard und streicht ganz leise über den Blondkopf. »O ja, die Mutter! . . . Ich hab auch ein lieb, gut Mütterlein gehabt.* v. Handel-Mazzetti, Meinard Helmpergers denkwürdiges Jahr (3.—5. Aufl., München, Allgemeine Verlagsgesellschaft), K. 5, S. 62.

Auch im Englischen ist diese Erweiterung des Schaltesatzes möglich. Gewöhnlich wird das zweite Verb mit *and* angeknüpft, ohne daß das Subjekt wiederholt wird. Seltener geschieht dies durch das Pronomen.

"Error, indeed!" said Leicester, and handed him the letter; "I have been made to believe a man of honour a villain . . ." Scott, Kenilworth 39, 472 (Tauchn. Bd. 78). *"I ought to be happy", said George, and sighed. "The*

fondest wish of my heart is attained . . ." Beaconsfield, Venetia II 9, 259 (Tauchn. Bd. 458). "*Right's word, ould Nebucannezzar,*" *he cried and heaved up to his feet.* "*So long, Kitty, woman! S'long! . . .*" Hall Caine, The Manxman I 5, 51 (Tauchn. Bd. 3231). "*Give her to me, the bogh,*" *he cried, hoarse as a raven, and then sat on the stool before the fire, and rocked the little one and himself together.* "*If I hadn't something innocent to lay hould of I should be going mad . . .*" IV 18, 86 (Tauchn. Bd. 3232). Vgl. V 18, 192. "*No?*" *said Adrian, and threw a carelessly inquisitive eye about him.* "*Mr. Feverel is out, I suppose? . . .*" George Meredith, The Ordeal of Richard Feverel, Bd. II 4 (Tauchn. Bd. 1509, Leipzig 1875), S. 65. "*Oh, then what have I been and done!*" *she cried, and shared blankly at her visitor.* "*I been and married my baby! . . .*" ibid. S. 66. "*I'm not equal to this world of fools*", *he added faintly and shut his eyes.* "*No, I can't dine.* II 5, S. 77. "*But one thing I do want to ask my darling,*" *says Lucy, and dropped into his bosom with hands of petition.* "*Take me on board his yacht with him to day — not leave me with those people! Will he? . . .*" ibid. 7 S. 108. "*Darling,*" *she faltered plaintively, and hung crouching under him,* "*what have I done to make you angry with me?*" 17, S. 310 usw.

Häufiger ist aber auch bei diesem Schriftsteller die Anwendung des Gerundiums statt des zweiten durch *and* angeknüpften Verbum finitum, wie:

"*Will you?*" *wild Ralph, diving his hand into his pocket,* "*here it is . . .*" I 14, S. 131; vgl. 19, S. 178 usw. "*Fury!*" *said Glaucus, and with his left hand he caught Nydia from her grasp:* "*how dare you us thus a girl . . .?*" Bulwer, The last days of Pompeji II 3, 103 (Tauchn. Bd. 14). "*I have not yet discharged my office,*" *said she, and she drew the letter of Glaucus from her vest.* "*This will, perhaps, explain . . .*" II 6, 124. "*Rise, Arbaces!*" *said she at length; and she resigned to him once more her hand, which she as quickly withdrew again, when she felt upon it the burning pressure of his lips.* "*Rise! and if thou art serious, if thy language be in earnest —.*" II 9, 151. Vgl. III 4, 187.

Es folgen Belege, in denen beim zweiten Verb das Subjekt durch das Pronomen wiederholt wird.

"*Tut*" *cried Pete, and he tipped the jug so that half the water spilled.* "*Brandy for a man, when he's in bed, you goosey gander . . .*" Hall Caine, The Manxman VI 10, 279. "*Isn't she now?*" *said Pete, and then he rastled on as if he were the happiest man alive.* "*You've been wanting something like this yourself this long time, Phil . . .*" VI 18, 320.

Statt des mit *and* angefügten Verbum finitum kann aber auch, wie schon gesagt, das Gerundium auf *-ing* verwendet werden. Auch Scott und Dickens ziehen diese Möglichkeit bei weitem vor. Zwei Gerundia auf *-ing* sind in einem Schaltesatz ganz gebräuchlich, wie:

"*Thou art a fool, Varney, as well as knave,*" *said Leicester, shaking him off and rejecting his officious assistance,* "*we are best thus . . .*" Scott, Kenil-

worth 17, 226 a. a. O., vgl. 18, 241; Dickens, A Tale of two Cities II 5, 143 (Tauchn. Bd. 479), II 7, 172, I 6, 77; Marryat, Mr. Midshipman Easy II 2, 152 (Ausg. London S. Routledge and Sons), 156, III 6, 302; Bulwer, The last Days of Pompeji (Tauchn. Bd. 14) I 3, 28, II 2, 99 usw.

Sogar drei Gerundien kommen zur Bezeichnung von Nebenhandlungen, die die direkte Rede begleiten, vor. So:

"*It is impossible to sleep*," *said Venetia*, *rising up from the bed*, *withdrawing the curtain*, *and looking at the sky*. "*What a peaceful night! . . .*" Beaconsfield, Venetia II 11, 276 (Tauchn. Bd. 458). "*Well!*" *said Stryver*, *slapping the desk with his contentious hand*, *opening his eyes wider*, *and taking a long breath*, "*if I understand you*, *Mr. Lorry*, *I'll be hanged!*" Dickens, A Tale of Two Cities II 12, 229 (a. a. O.). "*And*, *O my dearest Love!*" *she urged*, *clinging nearer to him*, *laying her head upon his breast*, *and raising her eyes to his*, "*remember how strong we are in our happiness*, *and how weak he is in his misery!*" II 20, 19 (Tauchn. Bd. 480).

Im Deutschen kann der Schaltesatz mit dem Verbum dicendi öfters eingeschoben werden; so:

»*Nanna*,« *sagte sie*, »*mir bangt so; und*,« *sagte sie*. »*das Herz schlägt mir so*, *ich weiß nicht wovon*.« — »*Still! still!*« *sagt' ich*, »*du bist ein Kind. Einen Herrn zu haben*, *der dich auf Händen trägt*,« *sagt ich*, »*der dich hegt und pflegt wie sein eigen Herz* — — —« P. Heyse, Ital. Novellen I, Am Tiberufer, S. 66 (Stuttgart u. Berlin 1904, Cottasche Buchhandl.).

Diese Wiederholung ist ein Zeichen lebhafter Darstellungsweise. Andere Belege aus dem Deutschen, Griechischen und Lateinischen s. Glotta 10, 200 ff.

Im Englischen begegnet unter gleichen Umständen dasselbe.

"*Four*", *says he* — "*four*, *and one of us wounded. As for that boy I don't know where he is confound him*", *says he*, "*nor I don't much care . . .*" Stevenson, Treasure Island 28, 229. "*You've cheated me!*" *says he*, "*you deceaved me*, *you've embezzled my money and broke my heart!*" *says he*. "*I've spent a fortune on you and what have you brought me back?*" *says he*. "*This*", *says he*, "*and this — and this — barefaced forgeries*, *all of them!*" *says he*. Hall Caine, The Manxman IV 17, 76. "*No*," *says he*, "*not a step*", *says he*. "*If she's dead*", *says he*, "*we'll only know it a day the sooner . . .*" V 18, 155. Im Nachsatz: *And when we were hauling the nets and down on our knees saying a bit of a prayer*, *as usual*, "*God bless my new-born child*", *says I*, "*and God bless my child's mother*, *too*", *I says*, "*and God love and protect them always . . .*" IV 8, 20.

Ein vor der direkten Rede stehendes Verbum dicendi wird im Deutschen in de oratio recta durch "*sagte er*" wieder aufgenommen. So: *Meine Nina sagt oft*: "*Vater*", *sagt sie*, "*wenn sie warten soll*, *bis sie einen Mann findet*, *der sie wert ist*, *wird sie eine Jungfer bleiben*." P. Heyse, Ital. Nov. I, Beatrice a. a. O., S. 310. Parallelen aus dem Griechischen und Latei-

nischen findet man IF 30, 154, 177; 36, 56 Anm., aus dem Altisländischen 30, 177 und 36, 56 Anm., aus dem Altirischen 36, 56 Anm., dem Altsächsischen und Althochdeutschen S. 57 Anm. Der Grund dieser Ausdrucksweise ist die Beliebtheit des Schaltesatzes, s. zur Erklärung IF 36, 58 Anm.

Englische Belege:

... and Clains thus answered: "Alas my Strephon (said he) what I needes this skore to recken up onely our losses?" Sidney, Arcadia I 1 a. a. O. S. 6. *But ... she ... made no other answere but this: my Lord (said she) God knowes I love you ...* I 5, 36. *... till ... Daiphantus making a general convocation spake unto them in this manner: "We are first (said he) to thanke the Gods ..."* I 7, 46; vgl. I 9, 57 oben.

Im Deutschen kann die direkte Rede durch ein Verbum des Affekts wie *lachen, zürnen* eingeleitet werden, so: *Der Meister wehrte ihm aber und lachte: »Nein, so meine ich's nicht, klappern sollt ihr!«* Wolff, Der Sülfmeister, K. 7 (Ausg. v. Jos. Lauff, I. Ser., Bd. 2, S. 101). »*Er lachte*« bedeutet soviel wie »*er lachte und sprach*«, oder »*er sprach lachend*«; und die Ausdrucksweise wird dadurch zu erklären sein, daß man diese umständlichere Ausdrucksweise zu kürzen suchte.

Fernerhin konnte nun auch im Schaltesatz »*lachte er*« usw. im Sinne von »*sprach er lachend*« Verwendung finden, wie z. B. »*Sieh da!*« *lächelte Detlev.* »*Ihr seid ja sehr witzig*» v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr II 13 S. 399 a. a. O. Weitere Belege für die obige und diese letztere Art s. IF 36, 45 ff.

Entsprechend im Englischen:

She wept: "Oh Richard take me home!" Meredith, The Ordeal of R. Feverel 28, 309 (Tauchn. Bd. 1508). *"And all I can say of it, is" laughed Stryver with a vexed laugh, "that this — ha, ha! — beats everything, past, present, and to come.* Dickens, A Tale of Two Cities II 12, 232 (Tauchn. Bd. 479). *"Ha, ha!" she laughed, "you poor wretch! What are you worth!"* II 14, 279 (Tauchn. Bd. 480). Vgl. Bleak House 9, 163 (Tauchn. Bd. 230.). *"What," laughed Philip, "crying? Because Phonodoree — never!"* Hall Caine, The Manxman II 23, 193. *"Aisy to talk, Mr. Cregeen," the farmer whined, "but you've got your own harvest saved"* III 10, 256. *"One at a time, one at a time," laughed Dr. Livesey. "You have heard of this Flint, I suppose?"* Stevenson, Treasure Island 7, 55 (Tauchn. Bd. 2255). *How fond women are of doing dangerous things!" laughed Lord Henry. "It is one of the qualities in them that I admire most."* Wilde, Pict. of D. Grey 18, 261/62 (Tauchn. Bd. 4049).

Um eine die direkte Rede begleitende Nebenhandlung auszudrücken, kann im Griechischen in die direkte Rede ein Participium coniunctum eingeschoben werden, wie:

... ἀλλὰ βουλόμενος αὐτοὺς φανερῶς ἀποδεικνυμένους τὴν γνώμην ἐς τὸ πολεμεῖν μᾶλλον ὁρμῆσαι ἔλεξεν 'ὅτῳ μὲν ὑμῶν, ὦ Λακεδαιμόνιοι, δοκοῦσι λελύσθαι αἱ σπονδαὶ καὶ οἱ Ἀθηναῖοι ἀδικεῖν, ἀναστήτω ἐς ἐκεῖνο τὸ χωρίον', δείξας τι χωρίον αὐτοῖς, 'ὅτῳ δὲ μὴ δοκοῦσιν, ἐς τὰ ἐπὶ θάτερα'. Thuc. I 87, 2.

Im Deutschen geschieht dasselbe durch Einschiebung eines temporalen Nebensatzes.

»Ja, fort! Euch wird ohne Zweifel hart geschehen, tragt den Schmerz als Sühne Eurer Schuld. Schweigt!« als Pater Meinrad die Lippen öffnete. »Was im Jahr neunzig geschehen, wißt Ihr das nimmer? ... v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergs denkwürdiges Jahr (2.—5. Aufl. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft), I. Kap. 7, S. 104. *»Hochwürdigster, heiligster Vater!« sprach Honorius zum Abte. »Wollt gestatten, daß ich eins bemerke. Nein, nein —,« als der Abt seine Hand abwehrend erhob; »ich will das unselige Tun des Meinrad gar nicht beschönigen ...«* II 3, S. 238; vgl. 5, S. 287. Weitere Belege s. PBB 44, 81 f.

Im Englischen wird das Gerundium auf *-ing* in die direkte Rede eingeschoben, wenn der Redende selbst die die Rede begleitende Nebenhandlung ausführt. Belege aus Dickens und Corelli habe ich PBB 44, 82 angeführt. Hier nenne ich noch einige aus andern Autoren. Besonders beachtenswert sind die Fälle, wo das Gerundium nicht zu einem Verbum des Sagens mit seinem Subjekt gehört, sondern, da die Rede unvermittelt und uneingeleitet beginnt, gleichsam beziehungslos in der Luft schwebt, wie z. B. in den Belegen aus Bulwer.

"An angel with the dowry of an empire" repeated Fergus, in a tone of bitter irony, "is not very likely to be pressed upon a — — — shire squire. But, sir,« changing his tone, »if Floria Mac-Joor have not the dowry of an empire, she is my sister ..." Scott, Waverley 57, 366 (Tauchn. Bd. 75); vgl. 71, 462. Aus Dickens vergleiche man noch: A Tale of Two Cities I 5, 53 (Tauchn. Bd. 479); II 18, 306; II 19, 5 (Tauchn. Bd. 480); II 21, 34. Bleak House I 4, 46 (Tauchn. Bd. 230). *"Well, I will dismiss my chariot, and go with you. So, so, my Phylias," stroking the horse nearest to him, which by a low neigh and with backward ears playfully acknowledged the courtesy: »a holiday for you to-day ..."* Bulwer, The last days of Pompeji I 1, 3 f. (Tauchn. 14). Vgl. III 3, 178. *"Now sar, we send some of the men aloft to get sails all ready, and while they do that I cast loose this fellow," pointing to the captain's servant, "and him get some breakfast ..."* Marryat, Midshipman Easy I 13, S. 107 (Ausg. London, Routledge and Sons). *Rising to his feet with as much dignity as he could command under the twinkling eyes of the parson, he stuttered "The capers! Making a dacent* ('anständig, angesehen') *house into a theaytre! Re-*

spectable person, too — one of the first that's going! So" facing the spectators, "just help yourselves home the pack of you! As for these ones", turning on Kate, Pete, and the constable, "there'll be no more of your practices . . ." Hall Caine, The Manxman I 5, S. 50 (Tauchn. Bd. 3231, 1897). *As to you, sir" said Pete, rising, "if it's no disrespect, you're like the cormorant that clokes itself swallowing its fish head-ways up. The gills are sticking in your gizzard, sir, only," touching Ross's shoulder with something between a pat and a push, "you shouldn't be coming to your father's son to help you to ram it down"* IV 2, 343. *"Me, sir, These poor lads have chosen me cap'n, after your desertion, sir" — laying a particular emphasis upon the word 'desertion'. "We're willing to submit . . ."* Stevenson, Treasure Island 20, 159 (Tauchn. Bd. 2255). *"What? For me is it? A letter, you say; Aw, I see," taking it and turning it in his hand, "just a line from the mistress, it's like . . ."* Hall Caine, The Manxman V 4, 117 (Tauchn. Bd. 3232).

Im Deutschen kann auch eine Adverbialbestimmung in die direkte Rede eingeschoben werden:

So: *»Ei sieh doch, Edwin kennt mich noch! . . . Wir haben uns, dieser kleine Ritter und ich, vorigen Herbst in Wien getroffen!« gegen die Gräfin zu »Klein darf man wohl nimmer sagen.«* v. Handel-Mazzetti, Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr (München, Allgemeine Verlags-Gesellsch. 3.—5. Aufl.). II 12, S. 388. *»Ohne den Herrn Vater freut mich nichts,« sagte das Kind. »Ja!« nach einer Pause. »In die Kirche nimm mich mit, daß ich für ihn beten kann . . .«* ibid. S. 389.

Aus dem Englischen schrieb ich aus:

"Ah! ver well! dat is fort bien!" said the Count de Beaujeu." Gentilmans sauvages — mais très bien — Eh bien! — Qu'est-ce que vous appellez visage, Monsieur?" (*to a lounging trooper who stood by him*). *"Ah oui! face — Il vous remercie, Monsieur . . ."* Scott, Waverley 58, 375 (Tauchn. Bd. 75). *"Well, I am," said Pete, looking ashamed. "Yes, truth enough, that's what I'm thinking of doing. You see," with a persuasive air, "when a man's bitten by travel it's like the hydropholia ezactly, he can't rest no time in one bed at all . . ."* Hall Caine, The Manxman VI 18, 321. *"But it's the inside of the man, the warm heart of the man . . ." he pursued. "His language is as sounding as his voice . . . Boythorn and his man," to me, "will be here this afternoon, my dear."* Dickens, Bleak House I 5, 162 (Tauchn. Bd. 230).

Es braucht gar kein Verbum dicendi vorauszugehen. So

"It's two young men in a gig, Ma'am, who want to see the house — yes, and if you please, I told them so!" in quick replie to a gesture of dissent from the housekeeper. "I went to the hall door . . ." Dickens, Bleak House I 7, 121. *"Well", with a deep universal inspiration, "wasn't it beautiful?"* Hall Caine a. a. O. VI 19, 330.

Im Deutschen kann statt des konjunktionalen Nebensatzes ein Hauptsatz mit *und* angewendet werden, der auf diese Weise mit dem Verbum dicendi verknüpft wird. So.

»Nun denn,« sprach er, »Julietta, so bin ich einigermaßen beruhigt;«

und legte seine Hand in die ihrige; »obschon es mein sehnlichster Wunsch war, mich noch vor meiner Abreise mit Ihnen zu vermählen.« H. v. Kleist, Die Marquise von O . . . (Ausg. v. E. Schmidt), Bd. 3, S. 266, 18 ff. Weitere Belege PBB 44, 82.

Im Englischen entspricht ein eingeschobener Satz mit *and*. Auch hier sei hervorgehoben, daß es Fälle gibt, wo ein *and*-Satz eingeschoben ist, ohne daß ein Verbum dicendi voraufgegangen ist, wo nämlich die direkte Rede uneingeleitet anhebt. Eine Anknüpfung mit *and* ist also streng logisch unmöglich; so in dem Beleg aus Hall Caine.

Blount replied with equal sincerity — "My good Walter, I wish thee as well as do any of these chattering gulls, who are whistling and whooping gratulations in thine ear, because it seems fair weather with thee. But I fear for thee, Walter "and he wiped his honest eye, I fear for thee with all my heart . . ." Scott, Kenilworth, Kap. 17, S. 273 (Tauchn. Bd. 78). *"Oh. yes!" returned Mr. Skimpole smiling. "Though I forgot how much it was, and when it was. Jarndyce would readily do it again; but I have the epicure-like feeling, that I would prefer a novelty in help; that I would rather," and he looked at Richard and me, "develop generosity in a new soil, and in a new form of flower."* Dickens, Bleack House I 6, 105 (Tauchn. Bd. 230). *"Yes, the High Bailiff has been up and every thing is in order, every little thing. See," and she lifted the paper that the maid had laid on the counterpane. "Let me tell you."* Hall Caine, The Manxman VI 14, 307 (Tauchn. Bd. 3232).

Im Deutschen kann in dem die direkte Rede ankündigenden Satze das Verbum dicendi fehlen. Das ist alte Ellipse. So:

Darauf der Meßner von Sankt Jakob: »Wenn sie unsern Pfarrer umgebracht haben, nachher! nachher!» Rosegger, Peter Mayr, der Wirt an der Mahr (Wien 1893, Hartlebens Verlag) I S. 64. *Und sie an seinem Hals: »Ich kann's gar nicht glauben.«* R. Herzog, Die Wiskottens 101.—111. Aufl. 1914, Cottasche Buchhandlung), Kap. 9, S. 435.

Andere Belege aus dem Deutschen findet man IF 36, 38 f., PBB 44, 79 f., aus dem Sanskrit IF 36, 18 ff., aus dem Pāli 20 ff., aus dem Griechischen 23 ff., aus dem Lateinischen 26 ff., aus den slavischen Sprachen 36 ff., aus dem Italienischen 39 f., aus dem Französischen 40 f. S. 41 ist auch über die Entstehung dieser Ellipse gehandelt.

Im Englischen ist, soweit ich sehe, diese Ellipse — wenigstens in der Literatursprache — viel ungebräuchlicher als in den genannten Sprachen. Ich notierte folgende Belege:

After that the rasping voice of Black Tom, in a tone of irony and contempt: "Of coorse, aw, yes, of coorse, there's goold on the cushags (= ragworts) there they're telling me . . ." Hall Caine, The Manxman I 6, 55 (Tauchn.). *First the men: "He works his siggle like a men though . . ."* II 22, 183. *Finally both men and women: "Lave her alone, mother . . ."* ibid. 184.

Besonders beachtenswert sind im Deutschen Fälle, in denen auch noch das Subjekt durch Ellipse fortfällt. So:

Plötzlich versank er in trübes Nachdenken. »Ich weiß nicht, was es mit mir ist,« sagte er. »Ein Totengräber, der tanzt, und ein Tänzer, der über Gräber springt.« Er lachte lustig und schüttelte den Kopf über sich. Dann wieder ernst: »Du, Klaas Hinrich, sag' mal — es wird mir furchtbar schwer, aber wir wissen nicht ein noch aus — wenn du uns hundert Mark geben könntest — aber du kannst oder tust es wohl nicht?« Frenssen, Klaus Hinrich Baas (87. Tausend, Berlin 1909, Grotesche Verlagsbuchhandl.), K. 20, S. 430. *Der Kaufmann sah ihn ruhig an: »Sie tun es für sich,« sagte er kühl. »Und sie sind noch nicht so weit . . .« Dann schon fast über die Schulter: »Wollen Sie sonst noch etwas von mir?«* S. 438. *Dann zu den Genossen: »Was glaubt ihr, Kameraden, sollen wir den schönen jungen Tiroler, den wir bei uns haben, nicht austrommeln lassen? . . .«* P. Rosegger, Peter Mayr, der Wirt an der Mahr I S. 94 a. a. O. *Und dann: »Lebt's alle? Ist der Mahrwirt da? . . .«* I 122; vgl. II 364, 365, 367. *»Looß sin,« sagte einer der älteren und klatschte ihn freundschaftlich auf die Schulter. »Hal dei Maul, Jong! . . .« Und dann augenzwinkernd: »Wat maanste, Lorenz, ob Lenzen Bäbb heit awend besser pariert?«* C. Viebig, Weiberdorf (22. Aufl., Berlin 1907, Fleischel), K. 1, S. 2—3. Vgl. Müller Hannes (Fleischel, Berlin 1900) K. 11, S. 155; K. 17, S. 244 und 245. Siehe auch PBB 44, 80. Eine indische Parallele steht noch IF 36, 20[1]).

Diese Art der Ellipse ist auch im Englischen häufiger:

"Do you call the whole reckoning?" said Carton. On his answering in the affirmative, "Then bring me another pint of this same wine, drawer, and come and wake me at ten." Dickens, A Tale of Two Cities II 4, 133 (Tauchn. Bd. 479). *"More coffee, garçon, and a couple of glorias." Then looking towards me "You do not object to a gloria, Conte? No? That is well."* Corelli, Vendetta 11, 156 f. (Tauchn. Bd. 2476). *Grannie paused in her knitting, fixed her cap with one of her needles and said "Dear heart, father! Tom meant no harm." Then, glancing at the clock and rising "But it's time to shut up the house, anyway . . ."* Hall Caine, The Manxman I 6, 59. *"Aw, reading and reading", said Caesar grumpily. Then in another tone "You're home again from London, sir? . . ."* II 3, 104[2]). *Then, turning about, "Did you hear the bells this morning."* III 16, 289. *"Stop, sir," said Pete, and then, turning to Nancy Joe, "Is it glad a man should be on his wedding day, Nancy?"* III 20, 307. Ferner 21, 314.

Gegenbeispiele, wo die Ellipse nicht angewendet ist, finden sich natürlich zahlreich, so:

Caesar screwed round to her and said severely, "where there's geese there's

---

[1]) Die Ellipse ‹sagte sie› begegnet bei Frenssen auch im Nachsatz. *Als wieder nichts geschah, sagte sie: »Wie kann ein Mensch nur so unhöflich gegen seine Frau sein.« Wieder große atemlose Stille. Als nichts geschah: »Schämst du dich nun?«* a. a. O. Kap. 23, S. 513.

[2]) Ähnlich schon Bulwer a. a. O. IV 15, 343.

dirt, and where there's women there's talking." Then turning back to Philip, he said in a tone of mock deference: ... I 7, 65. Die Ellipse steht noch IV 8, 17 (2. Band, Vol. 3232 Tauchn.); 12, 48; V 4, 118; 6, 133; 16, 176; 19, 195 und 197; VI 4, 241; 10, 275; 18, 323.

Im Griechischen wie im Lateinischen wird gern aus der indirekten Rede in die direkte übergegangen. Die oratio recta kann unvermittelt einsetzen; es kann aber auch ein eingeschobenes ἔφη bzw. *inquit* den Übergang erleichtern, s. IF 36, 51 ff. Altisländische Parallelen stehen ebendort 57 ff., altsächsische 60 ff., altenglische 62, althochdeutsche 62 ff. Entsprechendes auch im Neuhochdeutschen. Ohne Übergangsverb nenne ich hier folgende Belege.

Indessen hatte er die Pfeife glücklich in Brand bekommen ... und erzählte mit lauter, heiterer Stimme, daß er seine Möbel zum Teil mit Fischern übers Watt hergeschickt hätte. »Und nun Mensch, denke dir: wie Karl Lüders mit seinem Ewer mit der Tide heraufkommt und hier in den Priel einlaufen will, begegnet ihm der verdammte Zollkutter ...« Frenssen, Klaus Hinrich Baas a. a. O., K. 18, S. 397 f. *Er schrieb an die kleine Martje Ruhland, daß er sich alles wieder und wieder wohl überlegt habe, und daß es ihm nun recht sei, wenn ihre Ehe geschieden würde, »damit jeder von uns das werden kann, was nach den Gaben seiner Natur in ihm steckt.«* a. a. O. S. 404.

Hier beginnt die oratio recta in einem Nebensatz, wie das auch im Griechischen möglich ist. Ferner:

Dann erzählte er, welche Schwierigkeiten er gehabt hätte, und daß zwei Senatoren zu der Feierlichkeit erscheinen würden. »Denke dir, Klaus, wenn das alte Mädchen das wüßte ...« K. 23, S. 517.

Ein Verbum dicendi vermittelt den Übergang:

Da kam die Mutter und schalt wieder: daß sie an der Straße säßen und sängen, was sollten die Leute davon denken? »Ich mag es nicht hören!« sagte sie ... K. 2, S. 20; vgl. 26, 558. *Namentlich erzählte der Oheim, daß der alte Christoph schon vor dem Gewitter in die Hut hinausgefahren sei, daß das Gewitter dort und besonders gegen den Ausfluß der Afel hin fürchterlich gewirtschaftet habe, es seien bei dem Bergsturze neue, und zwar ungeheure Trümmer herabgefallen, und es habe das Wasser die Ufer in erschreckender Weise ausgestoßen. »Und bei uns, da es über die Grisel ging,« fuhr er fort, »war es so sanft und zahm, daß es mir die Blumen gut befeuchtete und kaum einige von ihren Stäben herabgeschlagen hat ...«* Stifter, Studien II, Aufenthalt (Stifters ausgewählte Werke, Leipzig, Reclam, 4. Band, S. 258). *... als er erzählte, der ganze Glipperanhang der Hoogstraten habe die Stadt verlassen, das alte Fräulein wäre gestorben, die Dienerschaft aus Furcht vor der Pest, von der hier gar keine Rede sei, auseinandergelaufen, und Heurika liege nun verlassen darnieder. Sie habe ein schweres Fieber überstanden, aber es gehe ihr seit einigen Tagen um vieles besser. »In dem Glippernest,« sagte er, »hat das Unglück sich zu Gevatter gebeten ...«* G. Ebers, Die Frau Bürgermeisterin, Kap. 13, S. 181 (Stuttgart, Leipzig 1882, Deutsche Verlagsanstalt).

In diesem (d. i. *dem menschlichen Organismus*), *sagte er, sei alles weise und aufs beste angeordnet und gestaltet, aber in einer Hinsicht vermöge die Natur dennoch vor dem Eingeweihten nur schlecht zu bestehen. »Wißt ihr auch, wo der Fehler steckt, ihr Herren und Frauen?« fragte er.* Kap. 16, S. 222. Weitere Belege s. IF 36, 65 und PBB 44, 83.

Fürs Englische gebe ich zunächst Beispiele dafür, daß die direkte Rede unvermittelt einsetzt.

Also he told kynge Arthur that he shold mysse hym, "yet had ye leuer than al your landes to haue me ageyne." Sir Thomas Malory, Morte d'Arthur, ed. Sommer IV 1, 119, 5 f. *The mene whyle the other knyghte wente to the demoysel and asked her, why she abode with that knyghte and yf ye wold abyde with me, I wylle be your feythful knyghte . . ."* 21, 146, 32 ff.; vgl. V 9, 175, 26 ff.

Ferner:

. . . and gawayn told how he had foughten wich that man and eche of them hadde hurte other and how he had salues to hele them "but I can telle yow other tydynges, that soone we shal haue adoo with manny enmmyes." V 10, 178, 20 ff. *Thenne syre gawayn sayd it were grete shame to them to anoyde withoute ony strokes. "Wherefore I aduyse to take oure armes and to make us redy . . ."* ibid. 35 ff.

Es folgen Belege, in denen der Übergang aus der indirekten Rede in die direkte durch einen in die oratio recta eingeschobenen Schaltesatz erleichtert ist.

Musidorus . . . answered, that he called himself Palladius, and his friend Daiphantus; "but till I have him againe," said he, "I am in deed nothing . . ." I 2, 4, S. 14. *Miso . . . tolde Gynecia, that her daughter had bene a whole houre togither in secrete talke with Zelmane: "and", sayes she, "for my part I coulde not be heard . . ."* II 25, 2, S. 309. *But she begg'd I would not think of leaving my Service; "for," says she, "in all Likelihood, you behav'd so virtuously, that he will be ashamed of what he has done . . ."* Richardson, Pamela, Bd. I (Dublin 1741), Letter 12, S. 19 a. a. O.; vgl. Bd. II (Dublin 1742) S. 172. *He said (may he swore very heartily), that 'the blade was taken from a French officer, of very high rank, at the battle of Dettingen'. "I took it myself" says he, "from his side, after I had knocked him o' the head . . ."* Fielding, Tom Jones VII 14, 333 (Tauchn. Bd. 60). Vgl. VIII 15, 423. *Mrs. Fitzpatrick very freely answered, that 'she had been prevented in her purpose by the arrival of a person she need not mention. In short,' says she, 'I was overtaken by my husband . . .'* X 8, 82 (Tauchn. Bd. 61); vgl. XVI 6, 321; 10, 334; XVII 9, 374.

Im Nachsatz hebt die oratio recta an:

He told his nephew, 'He wished, with all his heart, he would endeavour to conquer a passion, in which I cannot', says he, 'flatter you with any hopes of succeeding . . .' XVII 3, 348.

Beachte auch:

. . . but Jones would not submit, declaring he would lose no more blood; 'And, doctor,' says he, 'if you will be so kind only to dress my head, I have

no doubt of being well in a day or two'. VIII 3, 354 (Tauchn. Bd. 60). *Mr. Morton replied*, "*that, far from making any claim upon his good opinion his only wish and the sole purpose of his visit was to find out the means of deserving it. My excellent friend, Major Melville,*" *he continued*, "*has feelings and duties as a soldier and public functionary, by which I am not fettered . . .*" Scott, Waverley 33, S. 234 (Tauchn. Bd. 75); vgl. 54, S. 353 und 354. Kenilworth 32, 386 (Tauchn. Bd. 78).

München. E. Kieckers.

BESPRECHUNGEN.

PHONETIK.

Daniel Jones, M. A., Reader in Phonetics in the University of London, *An Outline of English Phonetics.* With 131 Illustrations. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin o. J. XII + 221 SS. 8°. Pr. ungeb. M. 10,—.

Das Buch ist während des Weltkrieges erschienen, und die Notiz auf der Rückseite des Titelblattes "The greater part of this book was in print in July 1914", wie auch die undatierte Vorrede des Verfassers lassen vermuten, daß dieser sein Werk nicht selbst ganz durch die Drucklegung begleiten konnte; aber es macht mit seinen Indices doch einen wohlabgeschlossenen Eindruck. Nach der Vorrede hat das Buch den praktischen Zweck, Ausländern eine gute Aussprache des Englischen beizubringen; es ist also nicht der Forschung gewidmet, sondern ein Lehrbuch, und als solches, das soll gleich betont werden, ist es dankbar zu begrüßen, denn Jones ist ein guter Lehrer, der, wie viele von uns in den letzten Friedensjahren, als er vielerorten in Deutschland Vorträge hielt, beobachten konnten, in eindringlich elementarer Weise seine Lehren vortrug. Es mochte dies, wie ich wiederholt gehört, manchen oft zu elementar erscheinen, jedoch Phonetik ist eine stiefmütterlich behandelte Wissenschaft, die auf keinen grünen Zweig kommen wird, solange ihr bei uns nicht selbständige besondere Professuren errichtet werden, und daher zersplittert sich die vereinzelte oder gelegentliche Forschung, vielversprechende Ansätze geraten immer wieder ins Stocken, und solange diese Disziplin nicht wie andere organisch unseren Universitätsstudienplänen eingegliedert ist, wird man fortfahren, aneinander vorbeizureden und es dem Zufall zu überlassen, ob hie und da phonetische Methode die sprachwissenschaftlichen Arbeiten und die akademische Heranbildung unserer Lehrer fruchtbar beeinflußt oder nicht. Aus diesem Grunde ist eine elementare, leichtverständliche und die wich-

tigsten Forschungsergebnise vermittelnde Darstellung der phonetischen Haupttatsachen einer Sprache, wie sie hier Jones bietet, sehr nützlich, wenn man auch die noch mangelnde Einigung in der Terminologie und in der Transskription beklagen muß; denn letztere ist ja auch bei den Anhängern der "Association Phonétique Internationale", deren Leiter und energischer Vorkämpfer gerade Jones ist, und aus der wir ja inzwischen als Barbaren ausgeschlossen worden sind — mit der einzigen Ausnahme des kürzlich verstorbenen Ehrenvorsitzenden Viëtor, der aber seinerseits auf diese Ehre verzichtete —, alles andere als einheitlich. Man wird also gut tun, ehe man an das Studium eines phonetischen Werkes oder Lehrbuchs herangeht, vorerst sich eine Liste der darin gebrauchten Terminologien und Transskriptionszeichen und ihrer Bedeutung anzulegen; wer in phonetischen Dingen schon etwas Bescheid weiß, wird sich ja schnell bei jedem einzelnen Buche zurechtfinden; dem Anfänger sei aber geraten, sich diese mehr äußerliche Unbequemlichkeit als Quelle beständiger Mißverständnisse gehörig einzuprägen, um nicht bei seinen sonstigen sprachwissenschaftlichen Studien in Verwirrung zu geraten. Ich habe über die »Einheitlichkeit bei der phonetischen Transskription« ausführlich in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift, II 392 bis 404, gehandelt, und wie uneinheitlich die Anhänger der Transskription der "Association Phonétique Internationale", deren Hauptvorzug in ihrer weitverbreiteten Einheitlichkeit bestehen soll, sind, zeigt sich seither immer wieder aufs neue, und zwar nicht nur in Deutschland; so erwähne ich eine ausgezeichnete kleine Chrestomathie aus Schweden, "English Fiction by seven Modern Authors. Med anmärkningar utgiven av Ivar Larsson, Lektor vid Högre Realläroverket på Norrmalm i Stockholm", Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag 1916, in der zwar der Transskriptionsweise von Michaelis-Jones im allgemeinen gefolgt wird, nur nicht in der Hauptsache, d. h. der Haupteigenheit und dem Haupthindernis für jede Übereinstimmung, nämlich der Akzentsetzung! Aber, genug davon, die Transskriptionsweise ist ja nur eine Äußerlichkeit, wenn auch eine sehr störende. Wenden wir uns zum eigentlichen Inhalte des Buches (wobei ich, um nicht alles doppelt transskribieren zu müssen, die Jones'schen Transskriptionen beibehalte).

Die einleitenden Kapitel über Phonetik im allgemeinen sind durchaus elementar; der Begriff des Standard und diese ganze

grundsätzliche, nur geschichtlich zu beurteilende Frage wird eigentlich gar nicht wirklich erörtert, sondern nur durch ein paar zufällig herausgegriffene Fälle von Aussprachvarianten illustriert; so heißt es z. B. in § 22 "Thus in English the word *soft* is more usually pronounced **sɔːft** by educated men in the South, but ladies more often say **sɔft**; of the two forms of *which*, **hwitʃ** and **witʃ**, the former is more frequent among ladies and the latter among men." Daß es sich bei *soft* um archaischere, konservative, bei *which* um schulmäßig sorgfältigere Aussprache handelt, wird nicht erwähnt, und dies würde doch von Anfang an die Betrachtungsweise des Lernenden richtig einstellen. Aber, wie sich durch das ganze Buch zeigt, und was auch in den öffentlichen Vorträgen Jones', die wir in Deutschland von ihm zu hören Gelegenheit hatten, auffiel, hat er offenbar ein durch keinerlei philologische Vorkenntnisse vorbereitetes Laienpublikum im Auge, bei dem er sprachwissenschaftliche Gesichtspunkte nicht voraussetzt. Das soll gewiß kein Tadel sein, so auffällig es uns in Deutschland sein mag; es liegt vielmehr an dem Zustande der Bildungsinteressen in England, bei denen die Fachgelehrten in allerelementarster Weise um die Anteilnahme der Laienwelt werben müssen; man denke nur an volkstümliche »Adressen« über das Studium des Englischen, wie sie z. B. seinerzeit der unvergeßliche Vorkämpfer englischer Sprachwissenschaft in England, Skeat, gehalten hat. Jones verweist bei dieser Gelegenheit in Anmerkung für diejenigen, die sich über die Frage des Standard interessieren, auf die Artikel von Cecil Wyld und Marshall Montgomery in Mod. Lang. Teaching Dec. 1913, June 1914, Febr. 1914, also er ignoriert die Forschung keineswegs, aber für seine Didaktik macht er keinen Gebrauch davon. Diesen methodologischen Standpunkt muß man im Auge behalten, wenn man dem Autor gerecht werden will. Die phonetischen Grundbegriffe, Beschreibung der Sprachorgane, experimentalphonetische Methoden und Apparate, Lautbildung, Einteilung der Sprachlaute werden, wie später die Zungenlagen, Lippenstellungen und Palatogramme, durch gute Bilder illustriert. Der Hauptwert der Einzeldarstellung ist aber nicht nur ein praktischer, nämlich die Anleitung zu richtiger Erfassung und Nachahmung durch einen durch langjährige vielseitige Erfahrung bewährten Lehrer, sondern zugleich ein wissenschaftlicher, durch die Fülle vermittelter Beobachtungen eines sorgfältigen Sprachbeobachters. Daher ist vor-

liegendes Werk nicht nur ein gutes Lehrbuch, sondern auch eine Quelle wissenschaftlicher Erkenntnis, insbesondere der Erkenntnis der heutigen typischen Londoner Aussprache im Vergleiche mit der etwa eine Generation älteren Darstellung Henry Sweets, die für uns bislang als die typische gegolten hat. Das meiste hat Jones ja schon früher, in seinen verdienstlichen kleineren Schriften: The Pronunciation of English, Cambridge University Press 2[nd] ed. 1914, Phonetic Transcriptions of English Prose, Oxford, Clarendon Press 1907, Intonation Curves, Leipzig, Teubner 1909, Phonetic Readings in English, Heidelberg, Winter 1914, und in seinem fürchterlich unpraktischen, unter den Autornamen "H. Michaelis and D. Jones" erschienenen English Phonetic Dictionary, Hannover, Meyer (G. Prior) 1913, das er glücklicherweise inzwischen durch sein unschätzbares English Pronouncing Dictionary, London, Dent (1916) 1917 ersetzt hat, geboten; aber hier haben wir gewissermaßen ein Kompendium, und der ausgesprochene, durchgehende Zweck, den Schwierigkeiten der Ausländer, besonders der Deutschen, Franzosen, Schweden u. a. zu begegnen, lassen es für Ausländer empfehlenswert erscheinen, mit diesem elementaren Kompendium den Anfang zu machen; sie werden dann die früher erschienenen Arbeiten Jones' um so besser verwerten können.

In der Einzeldarstellung zeigt sich deutlich der individualistische, anschauliche, analytische Geist des Engländers, der zu Summationsvorstellungen neigt, zum Unterschiede von dem kollektivistischen, begrifflichen, synthetischen deutschen Geist, der Kollektivvorstellungen veranlaßt. So wird z. B. bei Beschreibung des englischen *t* (§§ 121—124) die englische alveolare Artikulation zum Unterschiede von der postdentalen im Deutschen, Französischen u. a. m. ausführlich geschildert und dasselbe für *d* (§ 136) wiederholt, ohne daß der diesen Erscheinungen gemeinsame Grund, nämlich die spezifisch englische Indifferenzlage der Zunge zum Unterschiede von der deutschen, französischen u. a. m. zum Ausgangspunkt der Betrachtung genommen würde; dasselbe gilt natürlich auch vom Unterschiede zwischen englischem und deutschem oder französischem *s* (§ 294); die Nichtbeachtung dieses gemeinsamen Grundes zeigt aber im letzteren Falle, welche Nachteile daraus für unsere Einzelbeobachtung entstehen können. Die unendliche Fülle der Erscheinungen wäre ein Chaos, in das wir keine Aussicht hätten, System zu bringen, wenn wir nicht feste

Gesichtspunkte zu gewinnen suchten. Jones gibt § 294 eine deutliche Beschreibung des englischen alveolaren *s*, fügt aber § 295 hinzu und illustriert dies durch zwei Bilder[1]: "The tip of the tongue is with some speakers raised towards the teeth-ridge (as in fig. 48), and with others kept against the lower teeth (as in fig. 49). There is no great difference between the two varieties as regards acoustic effect. The first formation seems the more usual in English, but there is no objection to the second", und weiter § 296: "fig. 52 shows a palatogram of the sound **s**, as pronounced by the author (tip of tongue raised). Fig. 53 is a palatogram of the sound **s** as pronounced by a French lady (tip of tongue lowered). The two sounds though formed slightly differently strike the ear as being identical." Nun, hier gestatte ich mir entschieden, Zweifel an der Zuverlässigkeit der Beobachtung Jones' zu äußern. Er selbst spricht nach den angeführten Sätzen, wie zu erwarten, sein englisches alveolares **s**; es ist ja denkbar und immerhin möglich, die Zungenspitze dabei etwas zu senken, ohne dabei akustisch eine leicht auffallend andere Wirkung zu erzielen, aber dies ist unnatürlich, d. h. bei natürlicher englischer Indifferenzlage, und könnte rein individuell, und zwar die Folge einer von Haus aus anderen Indifferenzlage sein; dies legt ja § 296 nahe, und vielleicht ist diese "French lady" identisch mit Daniel Jones' verehrter, liebenswürdiger Gattin, einer Nichte Paul Passys, der Herausgeberin der Lectures Phonétiques Morceaux Choisis Mis en Transcription Phonétique par G. Motte, Paris, Henri Didier 1912, unterzeichnet "Cyrille Motte" (Mrs. Daniel Jones). Dem Ohre des gewiegtesten Beobachters entgeht zuweilen etwas, das anderen ohne Schwierigkeit auffällt, denn wir sind eben immer der Gefahr ausgesetzt, durch irgendwelche Hemmungen oder unbewußte Ideenassoziationen in unserer Beobachtung beeinflußt zu werden. Der sehr deutlich ins Ohr fallende akustische Unterschied zwischen alveolarem und postdentalem **s**, z. B. zwischen engl. *yes* und deutschem *es* (und dasselbe gilt für ʃ, man vergleiche nur den Unterschied von engl. *fish* und deutsch *Fisch*, der nicht nur auf Lippenvorstülpung beruht! auch hier kehrt § 311 die French lady wieder!), scheint Jones unwichtig zu sein, wenigstens fehlt hier die sonst nach der

[1]) Ich hebe das mir besonders wichtig Erscheinende durch Sperrdruck hervor.

Beschreibung des englischen Lautes übliche Warnung für die Ausländer. Diese Unterschiede zwischen englischem und deutschem *t, d, s* usw. gehören aber zusammen, und wenn sie von dem für sie alle geltenden Gesichtspunkte der Indifferenzlage aus betrachtet würden, wäre ein Übersehen oder Verkennen des Tatsächlichen der Einzelerscheinung nicht möglich. Damit, d. h. mit der Indifferenzlage als Ausgangspunkt, hängt auch die Beurteilung des *r*-Vokals **əː**, **ə** (§ 478 ff.) zusammen, bei der ich die didaktische Anweisung Jones' für Ausländer (§ 482) bekämpfen muß. Er hat gewiß recht, wenn er vor der Neigung "to curl back or invert the tip of the tongue" warnt und hinzufügt "Such a pronunciation is common in America and various forms of dialectal English, but is not recommended to foreigners". Aber auch didaktisch ließe sich dieser dialektische Hinweis verwerten, indem dadurch der Zusammenhang, d. h. die Entstehung des **əː** aus dem **r** veranschaulicht wird, und für das Standard English ist m. E. nur von der Entstehung aus dem alveolaren **r** und somit der gegen die Alveolen gerichteten Zungenspitze auszugehen, sonst würde sich nie der Wechsel zwischen Indifferenzvokal und **r**, niemals das nicht nur in der Vulgärsprache, sondern auch in den gebildeten Kreisen nicht ganz zu vermeidende unwillkürlich einschlüpfende *r (idea [r] of it, saw [r] him* u. dgl. m.) erklären lassen. Gerade aus didaktischen, und das heißt natürlichen Deutlichkeitsgründen scheint mir die Erwerbung, Sicherung oder Kontrolle des **əː** aus dem **r** geboten, denn die Jones'sche Anweisung "The correct sound of əː may be acquired by keeping the tip of the tongue firmly pressed against the lower teeth, holding it there if necessary with the finger, or with the end of a pencil. It is useful to practise the exercises **kəːkəːkəː** . . ., **gəːgəːgəː** . . . keeping the tip of the tongue against the lower teeth" würde nicht zum natürlichen englischen **əː**, sondern zu einem vulgären *a*-Laute, den man z. B. in *girl* oft hören kann, führen. Gewiß ist im Standard die Zungenstellung zum **əː** nicht bis zu den Alveolen gehoben, sondern, im Gegenteil, um den Vokal als Vokal deutlich zur Geltung zu bringen, von den Alveolen gewissermaßen abgehoben, ja darum sogar die Zungenspitze oft geradezu gesenkt, wodurch dann der erwähnte vulgäre *a*-Laut eintreten kann. Aber dieser Neigung nach unten hält stets die Neigung nach oben, und die in der gebildeten Aussprache sich immer von neuem geltend machende reaktionäre oder konservative Tendenz die Wage, d. h. in diesem

Falle das Bestreben, das **r** zu sprechen. Auch Sweet hatte den **əː**-Vokal als low-mixed-narrow angesetzt, sowie er in seinem Elementarbuch überhaupt das Tatsächliche, nicht das Genetische zur Anschauung bringen wollte. Aber didaktisch reicht das Tatsächliche, d. h. die Augenblickserscheinung nicht hin, und darum ist die Lektüre Sweet'scher phonetischer Texte ohne Lehrer, der auf die Genesis der Sprachformen hinwiese, für Anfänger geradezu verhängnisvoll. Auch auf das kurze **ə** als reduzierte Form anderer voller Vokale (oder wie Jones sagt, the "neutral" vowel **ə** § 495) hat dies Anwendung: didaktisch wird es sich immer empfehlen, von dem vollen Vokale auszugehen und ihn nur allmählich und stufenweise zu **ə** reduzieren zu lehren, da der Eingeborene selbst nicht nur glaubt, den vollen Vokal zu sprechen, sondern ihm auch wirklich zustrebt und ihn daher je nach der Gelegenheit deutlicher oder weniger deutlich auch zum Ausdrucke bringt; es kann nicht genug gewarnt werden vor einem absoluten **ə** als Reduktionsvokal.

So ist überhaupt überall nach Möglichkeit die genetische Erklärung zu Hilfe zu nehmen, wenn der Lernende den Erscheinungen nicht ratlos wie einem Chaos gegenüberstehen, sondern vielmehr zu eigener Beobachtung angeleitet werden soll. Wenn z. B. § 297 unter Beispielen von der wechselnden Aussprache des Buchstaben *s* die feine Beobachtung unter anderen mitaufgezählt wird, daß *used* (in the sense of 'was accustomed') **juːst**, jedoch *used* ('made use of') **juːzd** gesprochen werde, ist dies für den Lernenden eine dem Gedächtnis unerklärt zugemutete Einzelheit; wenn ihm aber gesagt wird, daß erstere Form aus der gewöhnlichen Verbindung mit darauffolgendem *to* (z. B. *he was used to go*) satzphonetisch ganz natürlich ist, gewinnt die Erscheinung für ihn Leben; so würden sich auch Fälle, in denen ein darauffolgendes *to* mit Infinitiv nur stillschweigend in Gedanken zu ergänzen wäre, wie *he behaved as he was used* mit dem Sinne: wie er gewohnt war, mit der Aussprache **juːst**, zum Unterschiede von einem gleichgeschriebenen Satze mit dem Sinne: wie er behandelt wurde, und mit der Aussprache **juːzd**, erklären. Ja nur so sind Erscheinungen wie in dem Satze *shadows that usen't to be there* (Pinero, The Second Mrs. Tanqueray, Heinemann p. 189) izu erklären, obwohl hier das *to* gar nicht direkt auf das *used* folgt, nämlich aus *used* gespr. **juːst** und dem Lautgesetz **stn** > **sn** wie n *listen*, *hasten* u. dgl. m. Jones erwähnt ja im Chapter XVII

Assimilation § 520: *used* in the expression *used to* **juːsttu** or **juːstu**, doch wäre ein solcher Hinweis in § 297 nützlich gewesen. Jones sagt da: "Most of the rules regarding the use of **s** and **z** are so complicated and subject to such numerous exceptions, that foreigners will find the easiest way of acquiring the correct pronunciation is to learn the pronunciation of each word individually as they come across it." Etwas Licht in diese allerdings komplizierte Sache kann man aber durch genetische Betrachtungsweise doch bringen, denn Erklärung ist der sicherste Anhaltspunkt auch für das Gedächtnis; wie soll man sonst die Fülle der Einzelerscheinungen erfassen, die so gewissermaßen nebenher der Zufall auf den Weg streut, so z. B. die in dem Abschnitt über Sentence-Stress § 659 zu dem Satze *we cannot get out* in einer Fußnote hingeworfene Notiz, die mit der in Rede stehenden Frage des Sentence-Stress gar nichts zu tun hat: In rapid conversation often **wiːˈkɑːŋ*k*getˈaut.** Wie soll der Lernende diese gewiß sehr gebräuchliche Erscheinung erklären, d. h. das durch Kursivdruck als "optional" zu verstehende ***k***, um sich die Frage beantworten zu können, ob dies nur in dem angeführten Satze oder etwa auch in anderen wie z. B. *he can't go away* oder *don't go* gilt? Das ***k*** dürfte doch wohl der eventuelle Rest des stimmlosen Lautelements **t** von *can't* mit Artikulationsangleichung an die nachbarichen Gutturale sein.

Auch in zahllosen anderen Fällen von Schwankungen ließe sich m. E. System in die Sache bringen, wenn man die Genesis zu Rate zieht, so z. B. § 313 bei den Fällen wie *associate* verb und subst. und *association*. Die Sache scheint mir doch sich klar aus der Prosodie zu ergeben: in *association* ist das *i* nach dem *c* eine Silbe, daher Vokal und nicht **j**, daher das *ci* nicht **ʃj**, sondern **si** zu sprechen; im subst. und adj. *associate* hingegen ist das *ci* **ʃj**, im verb. *associate* je nach der Stellung im Satze *associate* oder *associate* oder in der Flexion *associated, associating*. Selbstverständlich beeinflussen all diese Formen sich gegenseitig, und nicht nur verschiedene Personen, sondern auch eine und dieselbe Person wird in natürlicher Rede häufig inkonsequent sein und schwanken, aber sobald man sich deutlich verständlich machen will, wird man doch nicht umhin können, auf diese natürliche Regelung zurückzukommen; so sieht dann das Ganze nicht so hoffnungslos chaotisch aus. Jones selbst hat in seinem Engl. Pron. Diction.

zwischen *associate* subst. und *associate* verb geschieden und für letzteres auch die Form mit **si** neben der mit **ʃi, ʃj** gesetzt; in einem Lehrbuche wie vorliegendes, das sonst so elementar gehalten ist, wäre dies doppelt nötig.

Von besonderem Interesse in der Darstellung der Einzellaute sind Fälle, wo allem Anscheine nach eine Neuerung, ein Lautwandel innerhalb der letzten Generation vorliegt, so besonders der Ansatz des *a* in *far, part, half, class* u. dgl. Jones setzt dieses **ɑː** (§ 422) als "about the same as the normal sound of French *â*, as in *pâte* **pɑːt**". Sweet hatte (Sound Notation p. 52 und ebenso The Sounds of English, 1908, p. 35) den englischen Laut eine Stufe höher gesetzt als den französischen. Ich glaube mich nicht zu täuschen, daß hier wirklich im Laufe der letzten 30—40 Jahre eine Senkung allgemeiner geworden ist; natürlich bleiben die Alten meist bei ihrer Aussprache, und wenn Sweet noch 1908 denselben Ansatz wie vorher hat, hat er auch wohl so gesprochen; mir kam im Laufe der Jahre dieses tiefere **ɑ** namentlich bei jüngeren Leuten wie eine burschikose Nachlässigkeit vor, doch fand ich, daß mein **a** aus dem Jahre 1880 in neuerer Zeit affektiert galt. Vielleicht gilt dies auch für langes *ū*, das Jones als "close back *tense* rounded vowel" mit "considerable muscular tension" der Zunge beschreibt, während es bei Sweet noch zu den *wide* vowels gehörte, allerdings mit der bekannten Einschränkung (The Sounds of English, p. 73): "What has been said of the monophthongic narrow pronunciation of ii applies also to this vowel: intermediate pronunciations with the first element *half narrow* and almost imperceptible over-rounding of the second may be heard in Southern English." Die Diphthonge **ai, au** in *high, how* und ihre modernen häufigen Monophthongierungen in Fällen wie *fire* und *power* **faiə** zu **faə, faː** (wohl zu unterscheiden von **fɑː** = *far!*) und **pauə** zu **pàe, pàː** sind besonders beachtenswert, wobei im letzteren Falle das "retracted **aː**" durch **à** dargestellt wird, und so sind auch die reduzierten Formen **daːri** = *diary* und **dàːri** = *dowry* zu unterscheiden.

Als besonders beachtenswert greife ich auch noch Jones' Bemerkungen über den Laut **ʔ**, den bekannten "glottal catch" heraus (§ 162), der gelegentlich zu hören sein soll, wenn ein mit betontem Vokal anlautendes Wort besondere Emphase erhält, z. B. *it's absolutely false* **ˈʔæbsəluːtli.** Im Londoner Dialekt soll, wie eine Anmerkung zu § 162 sagt, **t** "at the termination of a

syllable" z. B. in *mutton*, *fortnight*, *butter* durch ʔ ersetzt werden: **maʔn, ˈfoːʔnait, ˈbaʔə**, was jedenfalls weiterer Untersuchung wert ist; die Rolle, die diese Erscheinung in rheinisch-westfälischen Mundarten spielt, ist ja sehr bedeutend. Befremdlich ist mir hingegen die Behauptung in § 179, daß anlautendes **b, d, g** in der Aussprache der meisten Leute "partially devocalized" werden, und zwar so, daß der Stimmton erst im zweiten Teil des Verschlußlautes hörbar wird; mir ist im Gegensatz zum Deutschen hier gerade die häufige starke Hörbarkeit des Stimmtons im Englischen schon zu Anfang des *b, d, g* aufgefallen, und da die Bemerkung eines so feinen Beobachters wie Jones gewiß nicht aus der Luft gegriffen ist, wäre weitere experimentalphonetische Feststellung dieser Erscheinung sehr erwünscht, ebenso wie der in § 182 erwähnten reduzierten Medien im Auslaute. Man sieht, dieses so elementar gehaltene Lehrbuch enthält doch auch eine Menge, das der Forschung zu denken gibt.

Sehr reichhaltig ist auch das Chapter XVIII über *Length*. Ich greife nur weniges als Beispiel heraus, so die beachtenswerte Bemerkung in § 539, daß lange Vokale und Diphthonge vor einem unmittelbar darauffolgenden anderen Vokal verkürzt werden, so daß also das **iː** in *seeing* **ˈsiːiŋ** kürzer als das in *see* **siː**, *seen* **siːn** ist, ebenso das **ɔː** in *drawing* kürzer als in *draw*, *draws*, desgleichen in § 540 **ei** und **ou** reduziert zu **e, o** in Fällen wie *player*, *poetry*, *lower*, wozu auch häufig *poet* als **poit**, *going* als **goiŋ**, worüber zu vgl. Montgomery im Beiblatt zur Anglia, 25, 14 (was Jones übrigens in anderem Zusammenhange schon § 451 berührt). Eine heikle Sache ist die in § 542 erwähnte Längung der Adjektiva *bad, sad* **bæːd, sæːd** gegenüber den Substantiven *lad*, *pad* **læd, pæd** und die Doppelformen bei *man, jam, bag* mit **æ** und **æː**; ich glaube fast, daß die Länge in der Regel an den Satzschluß gebunden ist, z. B. in Sätzen wie *it is too bad! how very sad!* Dagegen eher Kürze in Sätzen wie *he used bad language, he is a regular bad one* (spr. **bædn**, daher der scherzhafte Romantitel Miss Regula Baddon), *it is a sad affair, sad news* u. dgl. m. Umgekehrt scheint mir in einem Satze wie *well, he is only a lad! would you call him a lad?* die Länge nicht weniger zulässig als bei *bad, sad*. In vielen Fällen werden durch Jones' Angaben Probleme mehr aufgeworfen als erschöpft, weil wir ja in diesen Dingen eigentlich noch in den Anfängen stehen; das macht das Gebotene aber nicht weniger dankenswert, denn erstens sind es

wirklich solide Ergebnisse seiner Beobachtungen, zweitens regen sie die Mitarbeit und Weiterforschung lebhaft an. Es gilt auch hier in ähnlicher Weise, was seinerzeit Sweet u. a. in der Vorrede zu seinem Primer of Spoken English (1890) betont hat, daß erst die Ergebnisse einer größeren Anzahl anderer geschulter Beobachter unsere Erkenntnis weiter bringen und Gesetze erkennen lassen werden. Dies gilt besonders auch von den überaus lehrreichen Abschnitten von Jones über Betonung, Wortbetonung, Satzbetonung und schließlich Satzmelodie (Intonation). Es ist geradezu ein Genuß, seine Angaben zu studieren, auch wenn man häufig über die Allgemeingültigkeit Zweifel hegen dürfte. Ich will den kostbaren Raum dieser Zeitschrift nicht noch mehr mit Einzelheiten überfüllen, die die Fragen doch nicht im mindesten erschöpfen könnten. Es scheint mir vielmehr wünschenswert, besonders wenn wir wie in Friedenszeiten dazu mehrere geborene Engländer als Lektoren zu Hilfe nehmen könnten, die Beispiele mit den deutschen Zuhörern praktisch durchzunehmen und etwaige Varianten zu beobachten; bloß so, und zwar durch Variierung der von Jones gegebenen Beispiele, könnte man zu einigermaßen sicheren Gesetzen gelangen; man würde das Unterschiedliche vom Deutschen, aber auch manches überraschend Übereinstimmende finden. Um ein Beispiel der Intonation anzuführen: das Sätzchen *thank you* hat nach Jones § 718 steigenden Ton, "when a person performs a customary service" und man ihm dankt [Notenbeispiel: Thank you]; ebenso im Deutschen *danke!* Hingegen fallenden Ton "in acknowledging an unexpected favour" [Notenbeispiel: Thank you]; ebenso im Deutschen. Desgleichen ist ersterer Fall oft reduziert zu einfachem **ŋkju** [Notenbeispiel: **ŋkju**] oder gar nur zu **kju** [Notenbeispiel: **kju**], und dasselbe ist mir im Deutschen geläufig in den reduzierten Formen von »danke« zu einfachem **ŋke** oder gar **ke** mit demselben steigenden Ton. Ich denke mir solche systematische Leseübungen nicht nur für das Studium des lebenden Englisch, sondern auch mittelbar für das des lebenden Deutsch, seiner Lokalsprachen und Mundarten von großem Werte. Und, nebenbei, aber schon zum Überdrusse oft gesagt, mit dem Studium der Muttersprache sollte man überhaupt

beginnen, ehe man sich dem der fremden Sprachen widmet, und wenn das heute noch immer zu viel verlangt ist, wenigstens dann, wenn man endlich erkannt hat, daß es ohne das mit den fremden doch nicht recht vorwärts geht!

Wenn ich in meiner Besprechung etwas ausführlich geworden bin, so möge das die lebhafte, reichliche Anregung, die mir das Buch gewährt, und der Wunsch, daß es möglichst vielen jungen und alten deutschen Anglisten anregend und förderlich werde, erklären. Die lichtvolle Darstellung und dazu die nützlichen Indices (of Sounds, of Subjects, und p. 203—221 of Words transcribed) versprechen ihm als Lehrbuch eine weite Verbreitung; doch, wie aus meinen Darlegungen hervorgehen dürfte, wird auch die Forschung das Werk nicht missen wollen und dem bewährten Verfasser aufrichtigen Dank zollen.

Cöln, 3. Januar 1919. A. Schröer.

METRIK.

Hedwig Reschke, *Die Spenserstanze im 19. Jahrhundert.* (Anglistische Forschungen, hrsg. von J. Hoops, Heft 54.) Heidelberg 1918, Winter. VIII + 198 SS. Preis geb. M. 8,—. [Teil I, S. 1—87, auch als Heidelberger Diss. 1918 erschienen.]

Nachdem im Laufe des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der wiedererwachenden Romantik der Dichter der *Faery Queene* und sein Versmaß allmählich wieder zu Ehren gekommen war, förderte die Hochromantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ganze Flut von Dichtungen in Spenserstrophen zutage. Diese Werke in genauere Beziehungen zu Spenser und seinem Metrum zu setzen, war die umfängliche, nicht uninteressante Aufgabe, die sich die Verfasserin stellte und mit gutem Gelingen und fleißiger Ausdauer durchführte. Sie scheidet die in Betracht kommenden Werke in zwei Gruppen, die sich allerdings nicht immer ganz reinlich trennen lassen, je nachdem diese Dichtungen sich in Inhalt und Form enger an ihr Vorbild anschließen oder, abgesehen von dem Versmaß, ihre eigenen Wege gegangen sind. Ein weiteres Kriterium der Einteilung ist der Sprachgebrauch, der bei der einen Gruppe mehr archaisierend, bei der anderen frei von altertümelnder Konvention ist. Die erste Gruppe setzt die Traditionen des 18. Jahrhunderts fort und zeigt uns demgemäß die Stanze in dem damals üblichen zwiefachen Gebrauch. Nach Art von Burlesken wie Popes

The Alley haben wir einerseits, und zwar seltener, humoristische Dichtungen zu verzeichnen, wie etwa Hoods *The Irish Schoolmaster*, das Gegenstück zu Shenstones *Schoolmistress;* meist aber handelt es sich um mehr oder weniger getreue Nachahmungen Spensers auch in vielen stofflichen Einzelheiten, besonders in seinen Ideallandschaften mit ihrer üppigen Vegetation und ihren wundersamen Schlössern, Tempeln und Gärten, in denen sich Ritter, Prinzessinnen und Feen pathetisch bewegen. Je nach dem Grade der dichterischen Begabung erscheinen hier lang ausgesponnene Allegorien, wie *Psyche* von Mrs. Tighe, elegante Imitationen, wie *The Show of Fair Seeming* von Leigh Hunt, neue Artusepen, wie R. Hebers *Morte d'Arthur*, und — ganz vereinzelt — freigeschaffene, originelle Kunstwerke. Dieser letzteren eines, eigentlich nur sprachlich dieser Gruppe zugehörend, ist *The Eve of St. Agnes,* »Keats' schönste Dichtung«, wie Verf. es in ihrer liebevollen Analyse nennt. In ziemlichem Gegensatze hierzu stehen die Dichter der zweiten Gruppe, geführt von Byron. Der Dichter von *Childe Harold* stand, trotz der Wahl der Spenserstrophe, für die Beatties *Minstrel* zum mindesten ebenso verantwortlich ist wie die *Feenkönigin,* dem Romantiker der englischen Renaissance fremd gegenüber. Er nimmt, abgesehen von den Archaismen der Einleitungsstrophen, nur den äußeren Bau des Versmaßes; der Inhalt aber ist völlig losgelöst von Spensers Geist, und eine neue Gedankenwelt für die alte Form tut sich auf. In metrischer Hinsicht ist hier der durch die Größe des Gegenstands und Byrons dichterisches Wachstum bedingte Abstand auffallend, der die ersten beiden Gesänge mit ihren "single-moulded lines" und ziemlich regelmäßiger Zäsurstellung von den alle Banden der Verszeilen, ja der Strophe selbst sprengenden Stanzen der beiden letzten Gesänge trennt [1]). Verf. hat sich auch der mühevollen Aufgabe unterzogen, den Childe-Haroldiaden nachzugehen, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wie Pilze aus der Erde schossen. In ihrer Fülle sind sie für die Kulturgeschichte interessanter als für die Literaturgeschichte. Kein Werk von größerer Bedeutung ist darunter, unbekannt sind alle Verfassernamen, nur Felicia Hemans, die Anpassungsfähige, erhebt sich

[1]) Die Tabellen der Verfasserin, die die metrischen Verhältnisse bei Spenser und Byron zahlenmäßig vergleichen, sind lehrreich; zweckmäßig wären sie durch einen Vergleich der Zäsurstellung im Schlußalexandriner bei den beiden Dichtern zu erweitern gewesen.

etwas aus der Menge. Einen gewaltigen Stoff hat Shelley in Spensers- Strophe behandelt in *The Revolt of Islam.* Er, der Visionär, der Spensers Pracht und Ebenmaß bewunderte, hat der Stanze durch reichliche Verwendung des klingenden Reims einen neuen Charakter, einen unirdischen, traumhaft weichen Zug verliehen. — Zur zweiten Gruppe gehören dann vor allem auch die zahlreichen Verserzählungen, wie sie Campbell in *Gertrude of Wyoming*, Southey in *A Tale of Paraguay* oder Scott in *The Vision of Don Roderick* geschaffen haben. Auf Scott, der in seinen anderen Verserzählungen die Spenserstrophe nur gelegentlich benutzt hatte, geht die lange Reihe schottischer Verserzählungen in Spenserstanzen zurück, von der bloßen Parodie wie James Hoggs *Mador of the Moor* bis zu den bewundernden Nachdichtungen Airds oder Cunninghams. Allmählich entfernen sich die in der Spenserstrophe behandelten Vorwürfe immer mehr von dem ursprünglich eng begrenzten Gedankenkreis. Hier erscheint ein Epigramm, da werden die Gedanken der sozialen Revolution verherrlicht, und dort kleiden sich Übersetzungen Dantes, Vergils und Homers in Spensers Gewand.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Spenserstrophe fast völlig vernachlässigt. Tennyson gab die Einleitung der *Lotoseaters* noch in Spenserstanzen, die sich in dem wunderbaren Chorgesang allmählich erweitern und zu immer freieren Rhythmen steigern; aber schon Swinburne, der große Verskünstler mit seinen 420 verschiedenen Metren, meidet Spensers Versmaß geflissentlich, und unter den neueren Dichtern kann Verf. nur bei James Thomson, Le Gallienne und Newbolt gelegentliche Spenserstrophen feststellen.

Würzburg. Walther Fischer.

LITERATURGESCHICHTE.

Oscar Eberhard, *Der Bauernaufstand vom Jahre 1381 in der englischen Poesie.* (Anglistische Forschungen hgg. von Joh. Hoops, heft 5.) Heidelberg 1917, Winter. XII + 136 ss. 8°.

Ob es überhaupt zu erwarten war, daß das Ereignis, von dem die vorliegende Untersuchung ausgeht, das, obwohl es die Gemüter der Zeitgenossen mächtig bewegte, doch ziemlich ergebnislos verlief, genügend Stoff und an sich Anregung zu dichterischer Bearbeitung bietet, da nach der geschichtlichen Überlieferung ein tragischer Konflikt fehlt, mag vorerst dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist an-

zuerkennen, daß der Verf., der sein Vorwort aus dem Felde (von dem wir ihm glückliche Heimkehr wünschen) datiert, seinen Gegenstand fleißig, sorgfältig und umsichtig behandelt hat.

In den ersten beiden Kapiteln legt er die historischen Verhältnisse zur Zeit des Aufstandes in kurzen Zügen dar: die politische Unzufriedenheit und die sozialen Mißstände, die in England schon in den letzten Regierungsjahren Eduards III. herrschten, dann die Ausdehnung und den Verlauf der Volksbewegung, deren Ausbruch letzten Endes die von Richard II. 1380/81 erhobene Kopfsteuer veranlaßte.

Im dritten, dem umfangreichsten, Kapitel wendet sich dann der Verf. zu seinem eigentlichen Thema und bespricht zunächst diejenigen Dichtungen, welche die zum Aufstande antreibenden Mißstände, die Verderbtheit der Kirche und der Geistlichen, die harte Bedrückung der Bauern und Kleinbürger durch den Adel und die Vornehmen usw., scharf rügend darstellen, besonders Langlands Traumgesicht von Peter dem Pflüger und Gowers französischer *Mirour de l'Omme*, verweist aber auch auf einige frühere lateinische Gedichte, die unter dem Namen des Walter Map gehen. Hierauf geht er zu den zeitgenössischen Gedichten über, welche den Aufstand selbst, der von Wat Tyler und Jack Straw (s. weiter unten) geleitet wurde, behandeln, zuerst zu den Reimereien (denn von Poesie kann darin kaum die Rede sein) des Priesters John Ball, mit denen er das Volk aufzuwiegeln suchte. Es folgt ein Gedicht, dessen Zeilen abwechselnd englisch und lateinisch geschrieben sind, dann ein lateinisches Reimgedicht, das, wie die meisten andern, in Wrights *Political Poems* abgedruckt ist, welch letztere jedoch, teils in englischer, teils in lateinischer Sprache abgefaßt, nur Anspielungen auf jenes Ereignis enthalten. Dasselbe gilt von des Gaweindichters *Patience* und von Langlands *Richard the Redeles*. Die einzige eingehende Darstellung dagegen findet sich in Gowers *Vox Clamantis*, in deren I. Kapitel der Aufstand allegorisch in der beliebten Form des Traumes dargestellt wird, und wenn wir diese allein eines Dichters würdige Behandlung des Gegenstandes, da sie lateinisch geschrieben ist, noch von der Liste der hierher gehörigen Werke streichen wollten, so bliebe nichts von Bedeutung für die eigentliche englische Literatur dieser Periode übrig, insofern sie sich auf die Bauernunruhen des Jahres 1381 bezieht. Denn auch Chaucer berührt diese, soweit sich das mit Sicherheit nachweisen läßt, nur an einer Stelle in der *Nonnes Prestes Tale* und dazu noch in mehr scherz-

hafter als ernster Art. Vielleicht steht aber auch ein Abschnitt in der *Parsons Tale*, den der Verf. s. 47 zitiert, damit in Beziehung; doch irrt Eberhard, wenn er die Möglichkeit einer Interpolation annimmt. Er beruft sich dabei auf die Dissertation von W. Eilers über Ch.s Verhältnis zur *Somme des Vices et Vertus* des Frère Lorens, ohne darauf zu achten, daß ich bereits i. J. 1882 im Anzeiger der Anglia dessen Ausführungen entgegengetreten bin, die noch viel gründlicher durch Miss Petersens Untersuchungen über die *Sources of the Parson's Tale*, 1901 erschienen, widerlegt worden sind, womit auch H. Spies, "Ch.s religiöse Grundstimmung usw." bes. s. 18 ff. zu vergleichen ist. Da die von Miss P. wiedergegebene entsprechende Stelle aus dem *Tractatus de Viciis* des Peraldus (s. 68) nur ganz kurz von der ungerechten Besteuerung der Bauern spricht, könnten die Erweiterungen in der *P. T.* sehr wohl ein selbständiger Zusatz Chaucers sein, so daß auch dieser die Klagen und Forderungen des unterdrückten Volkes als gerechtfertigt anerkannt hätte, welche Gesinnung auch in seinen späteren moralischen Balladen erkennbar ist.

Doch kehren wir zu unserm Thema zurück. Noch kargere Ernte als die zeitgenössische Literatur bietet uns die des 15. Jh.s, aus welcher der Verf. nur die Reimchroniken von Andrew of Wyntown und John Hardyng anführen kann, die des Aufstandes unter Richard II. ausdrücklich, wenn auch historisch nicht ganz zutreffend, gedenken.

Etwas reichlicher fließen die Quellen aus dem Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jh.s, wo wir in den historisch-epischen Dichtungen des William Warner (*Albion's England*) und des Michael Drayton (*Polyolbion*), weniger bestimmt in Sam. Daniels *Civil Wars* etc., das in Rede stehende Ereignis erwähnt finden. Interessanter sind aber die mit der alljährlichen Lord Mayor's Show in Verbindung stehenden Gedichte, in denen von nun an die gestalt des Bürgermeisters Walworth, welcher den den König bedrohenden Rädelsführer — ob Wat Tyler oder Jack Straw, ist später noch zu erörtern — bei der Unterhandlung mit den Rebellen niederstach, von jetzt ab in den Vordergrund tritt, und dessen Tat besonders die Fischhändlergilde, der W. angehörte, zu feiern sich angelegen sein ließ, die ihrem Helden auch ein neues Grabdenkmal mit rühmender Inschrift errichtete. Denselben Mann priesen auch Richard Johnson in einem längeren Gedicht *The Nine Worthies of London* und Anthony Munday in *Chrysanaleia: The Golden*

Fishing etc., während Thomas Deloney in einer seiner Volksballaden den ganzen Hergang des Aufstandes nach Holinsheds Chronik erzählt. Jener Art von Gedichten entstammt auch die Sage, daß das Schwert im Stadtwappen Londons den Dolch darstelle, mit welchem Walworth seine kühne Tat vollführte, welcher Dolch auf Geheiß des dankbaren Königs, der von nun an den Lord Mayors die Ritterwürde verlieh, zum dauernden Angedenken in das Wappen aufgenommen werden sollte. Nach neuerer Forschung bedeutet jedoch jene Waffe das Schwert des Apostels Paulus, dem auch die Hauptkirche in der City geweiht ist.

Ohne auf alle Anspielungen auf die Empörung des Jahres 1381 in Poesien in epischer Form, die der Verf. nachweist, einzugehen, bleiben mir noch die dramatischen Bearbeitungen jenes Vorgangs zu erwähnen, indem ich jedoch, abweichend von Eberhard, der in seiner Darstellung rein chronologisch verfährt, alle hierzugehörigen Dichtungen zusammenfasse. Das älteste Stück, *The Life and Death of Jack Straw* betitelt, als dessen Verfasser Peele vermutet wird, stammt aus dem Jahre 1590 und nennt sich selbst ein 'Enterlude'. Es ist teils im Blankverse, teils in Reimen geschrieben und folgt seiner historischen Quelle ziemlich genau, aus der es auch die Motivierung zu des Helden Handlungsweise entnimmt, nämlich das schamlose Benehmen des Steuererhebers gegen dessen Tochter, die allerdings nicht selbst aufzutreten scheint. Das weibliche Element ist jedoch in den späteren dramatischen Bearbeitungen weiter ausgeführt. Nicht erhalten ist uns eine solche, die der bekannte Dr. Forman in seinem Tagebuche erwähnt, und die den Titel *Richard II.* führte, doch keinesfalls Shaksperes gleichnamige 'History', da in jenem Jack Straw und der Bürgermeister Walworth auftreten, wogegen in des großen Dramatikers Werk, das bekanntlich nur die letzten Jahre des unglücklichen Königs behandelt, sich kaum eine Andeutung auf das frühere Ereignis findet. Auch ein anderes Drama mit dem gleichen Titel, das noch erhalten ist und von einem unbekannten Verfasser herrührt (von W. Keller herausgegeben), enthält nur Anspielungen auf jenen Aufstand, ohne uns die daran beteiligten Personen selbst vorzuführen. Doch sind einzelne daran erinnernde Züge in Shaksperes *Heinrich IV.*, 2. Teil, vorhanden, die er auf den von ihm mehr als Karikatur behandelten späteren Rebellenführer Jack Cade übertragen hat. Von einem etwas jüngeren Drama, *The Life and Death of Jack Straw and Wat Tyler*, von John Kirke verfaßt, ist nur die Eintragung in das

Buchhändlerregister vom Jahre 1638 bekannt. Dagegen existiert noch ein anonymes Theaterstück *Wat Tyler and Jack Straw*, 1730 gedruckt, in welchem Frau und Tochter des ersteren eine gewisse Rolle spielen, das jedoch, für eine Jahrmarktsvorstellung bestimmt, reich an zotigen Witzen ist und keinen literarischen Wert beanspruchen kann. Diesen könnte man allein Robert Southeys Jugendwerk: *Wat Tyler, a dramatic poem* (1794) zusprechen, das zu einer Zeit entstand, als der Dichter noch für die französische Revolution schwärmte, das ihm jedoch später, nachdem er *poet laureate* geworden war, von seinen Gegnern hervorgesucht, recht unbequem wurde. Auch hier ist Wat Tyler eine Tochter beigegeben, deren Mißhandlung durch einen Steuerbeamten den Anstoß zur Empörung bildet. Ohne literarische Bedeutung ist dagegen die Burleske *Wat Tyler M. P.* des (1869) einst als Journalisten geschätzten G. A. Sala, die er selbst eine *operatic extravaganza* nennt, und in der er die bekannten historischen Vorgänge mit recht wenig witz modernisiert. Nur scheinbar gehört hierher *Jack Straw. A Farce in 3 Acts* von W. S. Maugham, ein Stück, das vor einigen Jahren in London aufgeführt wurde, da der Held dieses Schwanks nur den Namen dieses Volksführers annimmt, während die Handlung selbst nichts mit jenem Volksaufstand zu tun hat. Hingegen könnte das Drama des Amerikaners R. T. Conrad *Jack Cade, the Captain of the Commons* hier angeführt werden, da darin verschiedene Züge der früheren Bauernrevolte entlehnt sind. Dieses Stück, das einige wohlgelungene Stellen aufweisen soll, versucht eine Ehrenrettung des vielgeschmähten Volkshelden, verfolgt also dieselbe Tendenz wie Southeys *Wat Tyler*.

Es bliebe nun noch die Betrachtung der englischen Romane, deren Handlung sich zur Zeit des Bauernaufstandes von 1381 abspielt, doch gibt der Verf. von diesen nur ein Titelverzeichnis als Anhang seiner Schrift. So wünschenswert es gewesen wäre, näheres über die Art, wie in einem jeden dieser Werke die historischen Tatsachen verwertet und die geschichtlichen Persönlichkeiten aufgefaßt werden, zu erfahren, so muß man doch gestehen, daß durch eine solche Darstellung der Umfang des Büchleins vielleicht auf das doppelte angeschwellt worden wäre, während ein entsprechender Gewinn für unsere Literaturkenntnis mindestens zweifelhaft bleiben mußte. Denn nach den Namen der Autoren jener Romane zu urteilen, dürften nur wenige, wie *Merry England* von W. H. Ainsworth und *A Dream of John Bull* von W. Morris, ein höheres

Interesse beanspruchen. Demgemäß sollten wir dem Verf. auch für die bloße, gewiß nicht ohne Mühe zusammengestellte, im ganzen 23 Nummern zählende Liste dankbar sein.

Doch haben wir uns noch mit den letzten beiden Kapiteln des Buches selbst zu beschäftigen, dessen viertes »Rück- und Ausblick« überschrieben ist. Der Verf. untersucht darin die Gründe für »die schlechte Aufnahme, die der Baueraufstand mit nur geringen Ausnahmen in der Poesie gefunden hat«, und findet diese einmal darin, daß die Bestrebungen der Rebellen ihr Ziel nicht erreichten, und ferner im umstande, daß die zeitgenössischen Geschichtsschreiber die Berechtigung der Klagen der niederen Stände — außer den vorläufern Langland und Gower — nicht anerkannten, sondern für den König und die besitzenden Klassen Partei nahmen. Erst die erwähnten Dramendichter der Neuzeit haben die soziale Bedeutung jener Bewegung verstanden.

Das V. Kapitel endlich liefert einen Beitrag zur Frage der 'Identität von Wat Tyler und Jack Straw', die zuerst von Fr. Brie in einem Aufsatz in der Engl. Hist. Review (1906) behauptet wurde, jedoch ohne darin die Zustimmung englischer Fachgelehrter zu finden. Diese Frage ist allerdings nicht leicht zu entscheiden, da einige gleichzeitige oder wenig spätere Chronisten nur von einem Führer des Aufstandes sprechen, den die einen W. Tyler, die andern J. Straw nennen, während andere Quellen beiden dieselbe Rolle zuschreiben und nur eine ausdrücklich die zwei Namen ein und derselben Person beilegt. Mancherlei spricht allerdings für die letztere Auffassung, so die Möglichkeit einer Verwechslung mit einem andern historisch nachweisbaren Rebellen Jack Rakestraw, doch ist es ebensogut denkbar, daß Wat Tyler selbst den zweiten Namen gewissermaßen als Deckmantel oder *nom de guerre* annahm. Doch wenn auch noch andere Umstände die Identität beider wahrscheinlich machen, ist ein endgültiger Beweis dafür meines Erachtens noch nicht erbracht worden, am wenigsten durch die Auslegung, die Eberhard einer Stelle in den zeitgenössischen *parliamentary rolls* gibt. Es werden dort nämlich die Namen der Anführer jener Unruhen in folgender Weise genannt: *Wauter Tylere del Countes de Kent, Jakke Straw en Essex* usw. Der Verf. möchte nun den zweiten Namen als Apposition zum ersten auffassen, indem er Gewicht auf den Unterschied der Präpositionen *de(l)* und *en* legt: W. T., der Führer der Grafschaft Kent, der in Essex J. St. genannt wurde. Da aber bei den Namen der übrigen Anführer auch *en*

vor der Bezeichnung ihrer Provinz steht, ist eine solche Unterscheidung doch zu sehr erkünstelt.

Ich verzichte darauf, einige Druckfehler, die mir aufgefallen sind, anzuführen (das auf S. 60 ein paarmal statt *I* verwendete *J* ist leider öfters in deutschen Schriften beim Zitieren englischer Wörter zu finden!), und will zum Schluß nur ein paar Belege zu Chaucers Gebrauch von *straw* oder *stree* im geringschätzenden Sinne, die dem Verf. in seiner Note 3 auf S. 124 nicht zur Hand sind, angeben; solche Stellen sind Book of the Duch. v. 887, Cant. T. v. 9442 (E 1567) u. 11011 (F 695).

Berlin-Schöneberg. J. Koch.

W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas.* 2. Band: *Renaissance und Reformation.* 1. Teil. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Halle a. S. 1918, Max Niemeyer. XVI + 582 SS.

Wilhelm Creizenach wird nun sein Lebenswerk nicht mehr zu Ende führen, und niemand wird sich finden, der es in dieser Art zu Ende zu führen vermöchte. Der allkundige, unermüdliche Forscher, dem ungewöhnliche Sprachkenntnisse und ein sicheres Gefühl für das Wesentliche zu Hilfe kamen, hatte nicht nur das ganze weite Land bereist, er hatte sich auch einen Weg, seinen Weg durch dies Land gebahnt und immer wieder Höhen entdeckt, von denen er freie Umschau halten konnte. Davon ist früher hier die Rede gewesen (vgl. Band 48, S. 306). Von seiner Gründlichkeit und Umsicht zeugt auch die vorliegende Neubearbeitung des damals mitbesprochenen zweiten Bandes. Die Erneuerung des dritten hat Creizenach nicht mehr erlebt. Aus ihm ist in der Neubearbeitung der Abschnitt über Frankreich (das 5. Buch) in den zweiten übergegangen, um Platz für das Register zu Band II und III zu schaffen, das W. Suchier übernommen hatte.

Creizenach hat die Besprechungen des älteren Werkes gewissenhaft benutzt und besonders Stiefels Berichtigungen und Nachträge[1]) zum italienischen und spanischen Drama ausgiebig verwertet. Auch sonst zeugt der Band von sorgfältigster Durchnahme; die Abschnitte über das Drama in England (das lateinische Drama, S. 79 ff. und die Renaissancetragödie, S. 431 ff.) weisen

[1]) Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol. 1909, Sp. 158 ff.

allenthalben wichtige Nachträge der Literatur, genauere Fassung des Textes, Verbesserungen des Ausdrucks und Zusätze auf, für die durch Streichung von Unwesentlichem Raum geschaffen wurde. So ist der Abschnitt über Heywood (S. 433f.) zu seinem Vorteil umgeschmolzen worden; doch hätte der Hinweis auf Cunliffs wichtige Arbeit *Influence of Seneca on Elizabethan tragedy* (London 1893) an dieser Stelle nicht gestrichen werden sollen, und wenn S. 441 (Anm. 1) jetzt richtig gestellt wird, daß Mahaffy zuerst die englische *Jokaste* von 1566 auf ihre italienische Quelle zurückgeführt hat, so hätte darum der Hinweis auf Symonds, *Shakespeares Predecessors* nicht fortzufallen brauchen. Die neuen Ausgaben und Forschungen sind auch in dem Abschnitt über das lateinische Drama gewissenhaft nachgetragen, z. B. Boltes Bearbeitung des "Bellum grammaticale". Zu der Aufführung des *Pammachius* von Naogeorg (1545) darf ich wohl auf meinen eigenen Beitrag zu dieser Zeitschrift (39, 153) erinnern, worin die Nachwirkung der Vorstellung auf Marlowes *Faust* erwiesen wird.

Hamburg. Robert Petsch.

A Treasury of English Prose. Edited by Logan Pearsall Smith. London 1919, Constable & Co. XV + 215 SS. Pr. 6 s. net.

Auf knappem Raum wird hier eine treffliche Blütenlese englischer Prosa von Chaucer bis Bernard Shaw geboten. Die Auswahl ist offenbar nicht nach literarhistorischen, sondern nach ästhetisch-ethischen Gesichtspunkten erfolgt. Nicht sowohl das für den einzelnen Schriftsteller und seine Schreibweise Charakteristische als das inhaltlich Wertvolle und Bleibende hat der Herausgeber seiner Sammlung einverleiben wollen. Nur künstlerisch vollendete, tadellose Prosa, die nach Gehalt und Form sich der besten Poesie an die Seite stellen läßt, hat er aufgenommen. Damit hängt es zusammen, daß die zahlreichen Zitate von sehr verschiedener Länge sind; die meisten umfassen nur wenige Zeilen. Bei der Auswahl der zitierten Schriftsteller und der Bemessung des den einzelnen eingeräumten Umfangs ist der Herausgeber mit ziemlicher Willkür verfahren. Man vermißt eine abwägende Raumökonomie. Die Sammlung gibt wohl die Lesefrüchte ausgedehnter eigner Lektüre wieder, wobei der Herausgeber sich von persönlicher Liebhaberei leiten ließ. Unter den 56 der Aufnahme gewürdigten, chronologisch ge-

ordneten Autoren vermißt man Namen wie Ben Jonson, Defoe, Pope, Richardson, Fielding, Smollett, Goldsmith, Adam Smith, Southey, Byron, Jane Austen, Scott, Dickens, Oscar Wilde, Thomas Hardy u. a.; Ruskin muß sich mit reichlich zwei Seiten begnügen, während die Authorised Version der Bibel mit 22, Donnes Predigten (die der Herausgeber selbst ediert hat) mit 19, Sir Thomas Browne mit 14, Milton mit 11, Jeremy Taylor mit 14, Charles Lamb mit 21, Emerson mit 11 Seiten vertreten sind.

Schon diese Ungleichmäßigkeit der Raumverteilung wie auch das oben gekennzeichnete Prinzip der Auswahl zeigt, daß das Buch sich weniger an Gelehrte als an das literarisch interessierte weitere Publikum wendet. Aber es ist eine gute und wertvolle Sammlung. Jeder Freund edlerer Prosa wird gern darin blättern und lesen. J. Hoops.

Gertrud Goetze, *Der Londoner Lehrling im literarischen Kulturbild der Elisabethanischen Zeit.* Borna-Leipzig 1918.

Die Verf. hat mit großem Fleiße ein reichhaltiges Nachrichtenmaterial zusammengebracht; sie versteht es gut zu verwerten sowie geschickt zu gruppieren und entwirft auf dieser wissenschaftlichen Grundlage in anschaulicher Form und angenehm lesbarem Stil recht gefällige Kulturbilder aus der Elisabethanischen Zeit. Diese Anerkennung ist wohlverdient, wenn die Arbeit auch höheren wissenschaftlichen Ansprüchen manches schuldig bleibt. Die Ausführungen tragen einen ungemein einseitigen Charakter. Sieht man von dem letzten Kapitel ab, das aber nur skizzenhaft ist, so erwecken sie den Eindruck, als habe der englische Lehrling seine Tage in dulci jubilo verbracht, als habe er nichts zu tun gehabt, als sich zu amüsieren, an allen Lustbarkeiten teilzunehmen und von Zeit zu Zeit einen kleinen Straßenradau zu entfesseln. Das Gegenteil ist eher richtig. Die Behandlung der Lehrlinge war zumeist hart, der Dienst schwer. Die Meister nutzten ihre unbezahlte Arbeit aus, um die Löhne der Gesellen (*freemen*) zu drücken. Ernste Lohnstreitigkeiten waren die Folge. Die Staatsgewalt selbst mußte eingreifen, und um 1585 kam beispielsweise bei den *printers* eine Verständigung zustande, nach der jeder Meister nur einen, die Mitglieder der *livery* zwei und nur die *masters* und der *warden* der Zunft drei Lehrlinge halten durften. Eine Darlegung der rechtlichen und sozialen Lage der Lehrlinge war als Voraussetzung der Arbeit unerläßlich, und eine solche fehlt leider völlig. Nur ganz beiläufig

erfahren wir, daß die Lehrzeit sieben Jahre dauerte, aber kein Wort beispielsweise darüber, daß die jungen Leute der Zunftgerichtsbarkeit unterstanden, die von den Arbeitsgebern ausgeübt wurde, daß diese also Richter in ihrer eigenen Sache waren.

Für ihre soziale Lage, wie überhaupt für die Masse der schwer arbeitenden Lehrlinge, hatten die Schriftsteller natürlich kein Interesse, desto mehr für die Radaubrüder und die vereinzelten reichen Stutzer. Die Verf. bemerkt richtig, daß die wenigen in die Zünfte eintretenden Adligen zumeist jüngere Söhne und arme Schlucker waren, abgesehen von den ehrenhalber aufgenommenen außerordentlichen Mitgliedern, den sog. *brethren.* Aus ihnen rekrutierten sich die Lebemänner unter den Lehrlingen nicht, sondern überwiegend aus den Söhnen wohlhabender Zunftmitglieder, die in die Zunft ihrer Väter eintraten und dort ihre Freiheit erlangten, ohne daß sie den Beruf der Zunft oder überhaupt eine Tätigkeit ausübten. Der bürgerliche Stadtbewohner mußte einer Zunft angehören, sonst war er rechtlos wie die Schauspieler, die sich deshalb unter den Schutz eines Aristokraten stellten. Eine Verpflichtung zur Arbeit war damit nicht verbunden. Der Zunftzwang war die Ursache, daß sich sehr heterogene Elemente in diesen Verbänden zusammenfanden, Leute eines andern Berufes, wie z. B. der Verleger John Wolfe bei den *Fishmongers*, und Leute, die überhaupt nicht arbeiteten oder zu arbeiten brauchten.

Eine Studie über die Lehrlinge muß von dem englischen Zunftwesen, wie es im 16. Jahrh. bestand, ausgehen. Dabei darf sie sich nicht auf die schöne Literatur als Quelle beschränken. Tut sie das, so bleibt sie im Anekdotenhaften stecken oder erhebt sich im besten Falle wie die vorliegende zur historischen Skizze.

Berlin. Max J. Wolff.

Anna von der Heide, *Das Naturgefühl in der englischen Dichtung im Zeitalter Miltons.* (Anglistische Forschungen, herausgegeben von J. Hoops, 45.) Heidelberg 1915, C. Winter. XI + 131 SS.

Über Miltons Naturgefühl ist immer noch der beste Ausspruch der Drydens, der den Dichter noch persönlich gekannt; »er habe nämlich die Natur durch die Brille der Bücher betrachtet.« Milton operiert mit Worten und deren literarischem Assoziationsinhalt. Er häuft diese in ungeheurem Maße, so daß eine fast berauschende Wirkung von seiner Poesie ausgeht. Aber niemals dringt er in

die Objekte ein, niemals zieht er diese zu sich heran. Er kennt nur sich als Subjekt; er ist das einsamste Wesen, dem alles außerhalb seiner Person Liegende nur Material ist zu der Pyramide, auf der er zu schwindelnder Höhe der Einbildungskraft emporsteigt. Daher wirkt seine Poesie so gewaltig, wenn sein Geist, losgelöst von den Fesseln der Materie, von Zeit und Raum, in den unendlichen Weiten des Weltalls einherschwebt. Den literarischen Ursprung der Naturbilder hat Frl. v. d. H. nicht genügend beachtet; sie kommt also zu einer unzutreffenden Vorstellung von dem Wesen des Natursinns bei Milton, wenn sie diesen auf unmittelbare Eindrücke zurückführen will. »Il écrivait, non par impulsion, et sous le seul contact des choses, mais en lettré, en humaniste, savamment, avec l'aide des livres, apercevant les objets autant à travers les écrits précédents qu'en eux-mêmes . . .«, sagt Taine sehr treffend.

Im Grunde läuft jede Darstellung des Naturgefühls eines Dichters darauf hinaus, festzustellen, wie weit dieser sich pantheistischen Ideen nähert; in welchem Maße er von der Einheit alles Seienden durchdrungen ist. Auch hier ist Taine ein vortrefflicher Führer: »Le siècle de l'inspiration métaphysique, écoulé depuis longtemps, n'avait point reparu encore. Bien loin dans le passé disparaissait Dante; bien loin dans l'avenir s'enfonçait Goethe.« Frl. v. d. H. glaubt jedoch bei Milton eine Form des Pantheismus feststellen zu können; er lege »Tieferes in die Natur« hinein und empfinde sie »als ein zusammengehöriges Ganze«. Sie gründet diese Ansicht auf die bekannte Stelle in Par. L. V 404 ff., in der alles Seiende auf eine Ursubstanz zurückgeführt wird.

> . . . one first matter all,
> Endued with various forms, various degrees
> Of substance, and in things that live, of life . . .

Miltons Vorstellungen waren aber sehr vage und werden durch das Studium der *Doctrina Christiana* nicht klarer. Was versteht er z. B. unter *forms, degrees of substance, life*? Wohl die Ableitungs- und Abstufungsreihe Plotins: Urwesen > Geist (Nūs) > Weltseele > Materie. Er sagt uns zwar: *non solum a Deo, sed ex Deo sunt omnia,* unterläßt es aber, daraus die nötigen Schlüsse zu ziehen. Das erklärt sich nicht etwa aus Mangel an Intelligenz, sondern dadurch, daß er nur zu beweisen strebt, was er sich zu beweisen vorgenommen — in diesem Falle seine eigenen krausen Vorstellungen mit Hilfe der heiligen Bücher der Hebräer. Neben Giordano Bruno oder Spinoza

dürfte man ihn, dem die reine, uneigennützige Liebe zur Wahrheit unbekannt war, nicht nennen[1]). Sein angeblicher Pantheismus hatte weder seine Wurzeln im Gefühl[2]), noch wirkte er sich in dieser Richtung aus. Er ist noch weniger befriedigend als Popes ängstlich verklausuliertes Geständnis:

All are but parts of one stupendous whole
Whose body nature is, and God the soul.

Somit kann man Squires (*Milton's Treatment of Nature*, Mod. Lang. Notes IX) durchaus recht geben, wenn er Milton das Gefühl für eine *all-pervading anima mundi* abspricht. Er trägt zwar seine Lehren über das Verhältnis von Materie und Geist mit großer Selbstsicherheit vor — der Prophet läßt sich herab, der bewundernden Menge die Ergebnisse seines Ringens mit dem Geiste zu künden, gewonnen aus *devout prayer to that eternal Spirit, who can enrich with all utterance and knowledge* . . . und aus *industrious and select reading* —, wenn in Wirklichkeit sich uns ein Konglomerat neuplatonischer magisch-mystischer Vorstellungen mittelalterlicher Färbung darbietet (Par. L. V 404—505; Doctrina Christiana, Lib. I, Cap. VII: De Creatione). Milton operiert eben nur mit Worten, nicht mit Begriffen, da es ihm nur auf den Effekt ankommt.

Außer Milton wird die stattliche Reihe der Dichter bis Waller

---

[1]) Bezeichnend ist sein trügerisches (*shifty*) Verhalten dem ptolemäischen bzw. kopernikanischen Weltsystem gegenüber: er entscheidet sich für keines und braucht beide für seine Zwecke.

Hierher gehört auch, was er über die Möglichkeit der Alchemie sagt (Par. L. V 439 ff.):

"... nor wonder, if by fire
Of sooty coal the empiric alchemist
Can turn, or holds it possible to turn
Metals of drossiest ore to perfect gold ..."

Das gleiche finden wir in zahllosen weiteren Stellen exemplifiziert.

[2]) Es wird gesagt: »Milton hat nicht die strenge Trennung innerhalb der Natur, das Starre der jüdischen Auffassung. Bei ihm ist die Natur ein Ganzes und der Mensch Teil dieses Ganzen.« Daneben halte man aber die Stelle Par. L. VIII 437 ff.:

Thus far to try thee, Adam, I was pleased,
And find thee knowing not of beasts alone,
Which thou hast rightly named, but of thyself —
Expressing well the spirit within thee free,
My image, not imparted to the brute;
Whose fellowship, therefore, unmeet for thee,
Good reason was, thou freely shouldst dislike.
And be so minded still . .

und Denham behandelt und ihre Stellung zur Natur ausführlich dargelegt. Wenn auch keine Ergebnisse von überraschender Neuheit zu erwarten waren, so müssen wir doch der Verfasserin Dank wissen für diese fleißige, mit Umsicht und Geschick angelegte Arbeit, die in der Wissenschaft in Ehren bestehen kann.

Frankfurt a. M. Heinrich Mutschmann.

Allan H. Gilbert, *A Geographical Dictionary of Milton.* (Cornell Studies in English.) New Haven, Yale University Press; London, Humphrey Milford, Oxford University Press; 1919. VIII + 322 SS.

Milton war ein guter Kenner der Geographie. In seiner *History of Britain* werden zahlreiche englische Örtlichkeiten erwähnt, und seine *Brief History of Moscovia and of other less-known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay* ist mehr eine Geographie als eine Geschichte Rußlands und Asiens. Aber auch in seinen poetischen Werken spielt unter allen Wissenschaften nächst der Astronomie die Geographie die wichtigste Rolle. Eine Monographie über Miltons geographisches Wissen war darum wohl gerechtfertigt.

Der Verfasser des vorliegenden Werks gibt in alphabetischer Ordnung eine Zusammenstellung sämtlicher Ortsnamen aus Miltons prosaischen und poetischen Werken. Aber Gilberts Buch ist kein bloßes Lexikon mit Angaben über die Bedeutung der Namen und die Lage der betreffenden Ortschaften, sondern der Verfasser zieht zur Erläuterung auch Stellen aus zeitgenössischen Schriftstellern heran, die Milton nachweislich gelesen hat, oder die er gelesen haben könnte. Dadurch erweitert sich sein Lexikon zu einem wertvollen Beitrag zu der Geographie des 17. Jahrhunderts überhaupt. Das Buch ist, soweit ich aus Stichproben ersehen konnte, sorgfältig und zuverlässig ausgeführt. Es ist eine willkommene Ergänzung zu Bradshaws *Concordance to the Poetical Works of John Milton* (London, Swan Sonnenschein & Co., 1894) und Lockwoods *Lexicon to the English Poetical Works of John Milton* (New York, The Macmillan Co., 1907).

Eine Abhandlung, die ursprünglich als Einleitung zu dem vorliegenden geographischen Wörterbuch gedacht war, soll später erscheinen. Der Verfasser wird darin über die Quellen von Miltons geographischen Kenntnissen, seine Theorie von der Be-

deutung der Geographie in der Erziehung, über die Rollen der Ortsnamen in seiner Dichtung und die Kosmographie des *Verlornen Paradieses* handeln. J. Hoops.

Ernst Bussmann, *Tennysons Dialektdichtungen nebst einer Übersicht über den Gebrauch des Dialekts in der englischen Literatur vor Tennyson.* Münsterer Diss. Weimar 1917, R. Wagner Sohn. 67 SS.

Die verdienstliche kleine Schrift bietet zunächst die im Titel erwähnte ganz kurze Übersicht. Die Verwendung der Mundart beginnt in der epischen Literatur mit dem nordenglischen Dialekt der beiden Cambridger Studenten in der Erzählung des Verwalters aus Chaucers *Canterbury Tales,* im Drama mit dem südwestlichen Dialekt, den der Schafdieb Mak im zweiten Hirtenspiel der im übrigen nordenglischen Towneley-Spiele gebraucht, um sich zu verstellen. Die nordenglisch-schottische und die südwestliche Mundart behaupten auch in der dramatischen und epischen Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts ihre Alleinherrschaft über die übrigen Mundarten. Daß aber im Drama überhaupt Mundart in die Schriftsprache eingefügt wurde, erklärt der Verfasser nicht nur als Fortsetzung der Überlieferungen der älteren einheimischen Literatur, sondern auch aus dem Einfluß des antiken Lustspiels, des Aristophanes und der römischen *Comoedia palliata.* Auch italienische Einwirkung ist nach ihm möglich. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts taucht die Mundart im Roman auf, zuerst bei Fielding und Smollett; seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts wird ihre Verwendung zum unentbehrlichen Kunstmittel der großen Romanschriftsteller, von Walter Scott, Dickens, Thackeray, George Eliot, Kingsley bis zu Kipling und Hardy. Während anfangs die Mundart nur komischen Zwecken dienen sollte, tritt dieser Zweck im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, besonders seit George Eliot, stark zurück. Sie wird von nun an hauptsächlich zur Erhöhung der Realistik benutzt.

Seit der Elisabethanischen Zeit hatte die Mundart nur in der Prosa Eingang gefunden. In die gebundene Rede drang sie erst unter dem Einfluß der poetischen Theorien von Young, Percy und Wordsworth und unter der Einwirkung der schottischen Dichtung. Das Schottische war ja seit der Vereinigung Schottlands mit England zu einem englischen Dialekt, wenn auch zum bedeutendsten, herabgesunken. Burns, dessen Vorbilder Ramsay und Ferguson gewesen waren, verwirklichte zuerst in seiner Dichtung die theoretischen Forderungen Youngs und seiner Nachfolger. Sein gewaltiger

Erfolg regte auch englische Dichter dazu an, sich in der Mundart zu versuchen. Ein halbes Jahrhundert nach Burns erschienen die ersten Dialektgedichte von William Barnes in der Mundart von Dorsetshire; um die Mitte des 19. Jahrhunderts trat Edwin Waugh als mundartlicher Dichter auf den Plan, zuerst in der Sprache seiner Heimat Lancashire, dann aber auch mit Gedichten in cumberländischer und in irischer Mundart.

Unter der unmittelbaren Anregung von Barnes und Waugh veröffentlichte Tennyson 1864 sein erstes mundartliches Gedicht *The Northern Farmer (Old Style)*, in seinem heimatlichen Lincolnshirer Dialekt. Diesem blieb er auch bis zuletzt treu; noch 1892 erschien in ihm als jüngstes seiner mundartlichen Gedichte *The Churchwarden and the Curate.* Die einzige Ausnahme stellt das Gedicht *To-morrow* dar, das im irischen Dialekt abgefaßt ist und den gleichen Stoff behandelt wie die bekannte Geschichte vom Bergmann zu Falun, die auch Hebel unter dem Titel »Unverhofftes Wiedersehen« bearbeitet hat.

Tennysons Gedichte vereinen den Humor der älteren mit der Realistik der jüngeren Dialektdichtung. In der Form sind sie dramatische Monologe, eine Kunstform, die der Dichter wahrscheinlich Robert Browning abgelauscht, aber für seine Zwecke selbständig ausgebaut hat. Ihr metrisches Gewand ist durchweg das gleiche: der schon zuvor von Wordsworth angewandte jambisch-anapästische Sechsfüßler, den Tennyson mit großer Meisterschaft zu handhaben weiß.

Die Wiedergabe der Mundart ist bei Tennyson, besonders anfangs, ungenau und willkürlich. Es zeigt sich, daß der Dichter seinen Heimatdialekt nach mehr als) zwanzigjähriger Abwesenheit von Lincolnshire nicht mehr völlig beherrscht.

Diese literaturgeschichtlichen und metrischen Hauptergebnisse von Bussmanns Untersuchung verdienen Anerkennung. Leider steht die Sprachwissenschaft des Verfassers nicht auf der Höhe seiner übrigen Kenntnisse. Am Schluß seiner Arbeit behandelt er auch die Sprache der von ihm herangezogenen Gedichte. Hier neigt er mehrfach dazu, altnordische Einflüsse anzunehmen, wo innerhalb der Lincolnshirer Mundart nordenglische Eigentümlichkeiten hervortreten. *thak, brig, lig* sind keine altnordischen Lehnwörter (S. 62), sondern die nordenglischen Entsprechungen von *thatch, bridge, lie* 'liegen'. Auch das Schwinden des auslautenden *n* in *i'*, *o'*, *upo'* (S. 61) hat mit dem Altnordischen nichts zu tun, sondern ist als

Merkmal englischer Mundarten weit verbreitet und auch in der Vulgärsprache üblich. *sin'* ist keine Verkürzung aus *since* (s. 62), sondern die ältere, jetzt besonders nordenglische und schottische Form dieses Adverbs, noch ohne das adverbiale Genitiv-*s*; der Verfasser ist hier offenbar durch die verkehrte Schreibung *sin'* statt *sin* irregeführt werden.

Von Druckfehlern sind mir folgende aufgefallen. S. 7: mein Buch über die Dialekttypen bildet nicht Band 17, sondern Band 27 von Bangs Materialien; S. 8 steht sonderbarerweise zweimal *Pronounciation* für *Pronunciation;* S. 49, Zeile 15 muß es TM heißen, statt FM.

Freiburg i. Br, im April 1918. Eduard Eckhardt.

Selections from A. C. Swinburne. Edited by Edmund Gosse and Thomas James Wise. 1919, London: William Heinemann. XI + 288 SS. Pr. 6 s. net.

An einer guten Auswahl aus Swinburnes Dichtungen fehlte es bisher. Crestomathien wie Jiriczeks *Viktorianische Dichtung* u. a. müssen sich naturgemäß auf eine kleinere Blütenlese beschränken, und die einzige bisher bestehende größere Auswahl aus Swinburne, diejenige von Watts-Dunton aus dem Jahre 1887, war zu einseitig auf den persönlichen Geschmack des Herausgebers zugeschnitten, ließ viele der anerkannt besten Schöpfungen des Dichters aus und wurde der Mannigfaltigkeit seiner Stimmungen und Stoffgebiete nicht genügend gerecht.

Die vorliegende Auswahl von Gosse und Wise gibt ein objektiveres und allseitigeres Bild von Swinburnes poetischer Eigenart und kann allen Freunden seiner Muse und denen, die ihn kennen lernen möchten, bestens empfohlen werden.

J. Hoops.

Tauchnitz Edition. Collection of British and American Authors, vols. 4520—31. Leipzig 1917—19, Bernhard Tauchnitz.

Seit wir zum letzten Mal über die *Tauchnitz Edition* berichteten (Engl. Stud. 51, 287; 1917), ist eine Reihe weiterer Bände erschienen. Mehrere der im Kriege veröffentlichten Ausgaben gehören der Jugend: 4520 *English Fairy Tales*, 4521 *Nursery Rhymes*, 4522/23 J. F. Cooper, *The Last of the Mohicans* (alle 1917 erschienen). Aber die beiden Sammlungen von Märchen und Kinderreimen, die Leon Kellner herausgegeben hat, wird

auch der Literarhistoriker begrüßen. In Bd. 4524 (1918) gibt Dr. Kurt Schumann eine Auswahl von des Earl of Chesterfield *Letters to his Son* aus der Zeit von 1738—68. In Bd. 4525 (1918) wird die Reihe der früher erschienenen Essays von R. W. Emerson durch die Sammlung *The Conduct of Life* vermehrt. Sie enthält die Essays: Fate, Power, Wealth, Culture, Behaviour, Worship, Considerations by the Way, Beauty, Illusions. Dem Mangel einer deutschen Ausgabe von Bacons *Essays* hilft Leon Kellner in Bd. 4526 ab (1919). Seine Ausgabe ist ein unverkürzter Abdruck der Originalausgabe von 1625 mit modernisierter Orthographie und Interpunktion. Lateinische Zitate Bacons sind in Fußnoten übersetzt. Ein Glossar erklärt seltnere oder ungewöhnliche Wörter und Ausdrucksweisen.

Sehr erfreulich ist, daß der Verlag nach dem Friedensschluß wieder wie vor dem Kriege moderne Neuigkeiten der englischen und amerikanischen Literatur in seiner *Tauchnitz Edition* zum Abdruck bringt. Die Boykottierung, die bei Kriegsausbruch von den englischen Verlegern über die weltbekannte Serie verhängt wurde, hat nicht standgehalten. Eine Reihe der namhaftesten englischen Autoren haben dem Verleger bereits wieder neue Werke zur Veröffentlichung überlassen und andere solche in Aussicht gestellt. Als erste wurden am 29. September 1919 ein Sensationsroman von C. N. und A. M. Williamson, *The Wedding Day*, und Arnold Bennets literarische Autobiographie *The Truth about an Author* nebst Essays des gleichen Verfassers über *Literary Taste, how to form it*, ausgegeben. Ihnen sind seitdem zwei weitere Bände Erzählungen: 4529 Arnold Bennett, *The City of Pleasure*, und 4530 H. B. Marriott Watson, *The Excelsior*. sowie ein Neudruck von Bernard Shaws *Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple*, *Caesar and Cleopatra*, *Captain Brassbound's Conversion* gefolgt. Wir behalten uns vor, auf einzelne der Bände ausführlicher zurückzukommen.

Die Ausgaben der *Tauchnitz Edition* sind heute für deutsche Leser doppelt willkommen, weil englische Originalausgaben bei dem Tiefstand unsrer Valuta gegenwärtig fast unerschwinglich sind. Zwar ist der Preis der Tauchnitz-Bände infolge der Teurung auch von 1,60 M. auf 4,— M. erhöht worden, wozu noch der Aufschlag der Sortimenter von ca. 10 % kommt. Aber die Bände sind trotzdem immer noch ganz bedeutend billiger als englische oder amerikanische Originalausgaben. J. H.

REALIEN.

G. Wendt, *England, seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen.* Fünfte, verbesserte Auflage. Leipzig 1919, O. R. Reisland.

Ein zuverlässiges Werk über England und seine Einrichtungen ist für das deutsche Publikum geradezu eine Notwendigkeit. Seit zwei Jahrzehnten sucht das bekannte Buch von G. Wendt diesem Bedürfnis in dankenswerter Weise nachzukommen. Der Rezensent hatte die dritte und vierte Auflage des Werkes (1907 und 1912) seiner Zeit begrüßt und auf ihre Brauchbarkeit hingewiesen. Heute muß er bei der fünften Auflage dieses Lob stark einschränken. Zunächst muß er darauf hinweisen, daß der Verf. es grundsätzlich abzulehnen scheint, sich mit Besserungsvorschlägen von anderer Seite her zu befassen. Das gilt auch für offenkundige sachliche Irrtümer. So ist z. B. immer noch (S. 243) zu lesen, daß die Versuche, einen besonderen *Court of Criminal Appeal* einzurichten, bis jetzt gescheitert seien; in Wahrheit besteht ein solcher seit 1907. Noch unangenehmer ist, daß auch sonst die Ausgabe von 1919 in keiner Weise den heutigen Stand der Dinge wiedergibt. In einer Menge von Fällen hat der Verf. einfach die veralteten Angaben aus den früheren Auflagen stehen lassen. So finden wir z. B. auf S. 225 eine Überschrift »Bestand der Flotte beim Ausbruch des Krieges«, aber es folgt dahinter die Beschreibung nach dem Stande vom 1. April 1911 (!). Die englische Staatsschuld wird (S. 212) nach dem Stande von 1910 (!) angegeben. Dabei wäre hier ohne weiteres auch in deutschen Nachschlagewerken der Stand von 1913 oder 1914 zu finden gewesen. Die Hinzufügungen, die der Verf. bei den Abschnitten über die Geschichte Englands und Irlands gegenüber den früheren Auflagen macht, sind wahllos und unkritisch. Was das alles bei einem Werke bedeutet, dessen Existenzberechtigung auf der Zuverlässigkeit der Angaben beruht, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Nun sucht sich der Verf. gegen Vorwürfe dieser Art im Vorwort zu schützen durch folgenden Hinweis: »Neue Quellen haben mir nicht zur Verfügung gestanden, die alten nicht immer in neuen Ausgaben.« Obwohl wir ihm gerne zugeben, daß durch den Krieg hier gewisse Schwierigkeiten entstanden sind, können wir diese Entschuldigung doch nur sehr bedingt gelten lassen. In einer Stadt wie Hamburg ist die Möglichkeit gegeben, sich neuere

statistische Werke zu verschaffen. Es erscheint uns als ein Mangel an wissenschaftlichem Verantwortlichkeitsgefühl, wenn man dem großen Publikum ein Nachschlagewerk in so veralteter Form vorsetzt. Sollte das Buch noch einmal auf dem Büchermarkt erscheinen, so müßte es zuvor von Grund auf umgearbeitet werden.

Freiburg i. Br. Friedrich Brie.

SCHULGRAMMATIKEN UND ÜBUNGSBÜCHER.

A. Brandeis und Th. Reitterer, *Lehrbuch der englischen Sprache für Realschulen*. II. Teil: *An English Reader*. With 27 Illustrations, two Maps, and Numerous Notes. VII + 156 SS. Wien und Leipzig 1918, F. Deuticke. Preis M. 3,—. — III. Teil: *A Literary Reader*. With 5 Illustrations, 27 Portraits, Explanatory and Literary Notes. VIII + 236 SS. Ebenda 1919. Preis geb. M. 4,60.

Während der *Lehrgang der englischen Sprache für österreichische Realgymnasien* (vgl. Engl. Stud. 52, 397—400) sechs Teile (A First English Primer, A Second English Primer, A First English Reader, An English Grammar, A Second English Reader, A Nineteenth Century Reader) umfaßt, ist das *Lehrbuch für Realschulen* auf vier Teile berechnet: für die 5. Klasse An English Primer, für die 6. Klasse An English Reader, für die 7. Klasse A Literary Reader, für die 6. und 7. Klasse An English Grammar. Der *English Reader* ist also für das zweite Jahr des englischen Unterrichts bestimmt, wo zugleich *An English Grammar* gebraucht werden soll. Nach Durcharbeitung des Elementarkursus wird es in der Tat möglich sein, sich an die Bewältigung des Readers zu machen. Da kein Wörterbuch beigegeben ist, ist der Schüler für die Vorbereitung auf den Gebrauch eines Hand- und Schulwörterbuchs angewiesen, was ihm in der 6. Klasse, die wohl unserer Obertertia entspricht, wohl zugemutet werden kann, wenn es nicht der Lehrer vorzieht, in der Klasse in gemeinsamer Arbeit mit den Schülern das Verständnis der Lesestücke zu bewirken. Nach jedem Lesestück folgen *Exercises*, die in *Questions and Answers*, *Word-list and Synonyms*, *Derivation* or *Formation of Words*, *Grammar* oder allerlei Anweisungen für die Benutzung der Karten und Pläne, der Bilder und für die Vertiefung des Textes in *Compositions, Home-exercises* u. dgl. bestehen. Die Exercises stellen ziemlich hohe Anforderungen, z. B. wenn zu S. 27. **15.** 12/13: "there is plenty of cheap full *with which to work the engines*." S. 29 verlangt wird: Comment upon the use of this infinitive group, so hängt es von der Art und Weise ab, wie in der mir nicht vorliegenden *Grammar* die Frage behandelt wird, ob der Schüler zur Lösung der Aufgabe imstande ist, insbesondere auch deshalb, weil er sich dabei der englischen Sprache bedienen soll (Krüger, Grammatik, 1896, § 508, verweist den Fall in eine Anmerkung: I have a little room in which to smoke). Die *Contents* bieten einen so reichlichen Stoff, daß dessen Erledigung im Raum eines Jahres sehr zweifelhaft erscheint, namentlich wenn alle Übungen vorgenommen werden sollen; es wird sich aber wohl eine Auswahl treffen lassen. Die *Contents* behandeln unter **I.** in 21 Nummern von S. 1—44 The Home of the English, unter **II.** Landmarks of English History Nr. 22—40, S. 45—89, unte

III. Tales and Stories Nr. 41—46, S. 90—137, unter **IV.** Sketches from Life Nr. 47—51, S. 138—149, einschließlich der *Exercises;* darunter zwölf Gedichte. Warum ist S. 72, Act IV, S. III SH., King Henry V. überschrieben *The Adress of Henry V. to his Soldiers* statt *The* ***Address*** etc., ebenso wie S. VI, Nr. 33 III.? S. 150—156 folgen Notes zur Erläuterung der Eigennamen und sachlichen Erklärung (Westminster Palace, Kensington Gardens, Philibeg, Holyrood u. dgl.), die auf Seite und Zeile des Textes verweisen. Es wird sich dabei als Übelstand bemerklich machen, daß man beim Lesen des Textes nicht weiß, ob sich zu der betreffenden Stelle eine Anmerkung findet: es hätte das im Texte durch einen Stern angedeutet werden können. Übrigens ist die Beigabe der Notes dankenswert, ebenso wie die *Illustrations: Plate I—XIX* und die *Maps:* A Bird's Eye View of the City of London. Map of the British Isles, die wesentlich zur Veranschaulichung beitragen, den Inhalt auch vor die Augen treten lassen. Man sehe sich z. B. das Bild der Queen Elizabeth XVIII. (After the Painting by Holbein) an und vergleiche damit den Text S. 81, **36**. Personally she had more than her mother's beauty; her figure was commanding, her face long but queenly and intelligent, her eyes quick and fine, etc. Der Inhalt ist namhaften Schriftstellern entnommen und wird auch außerhalb der Schule Anklang finden bei denen, die sich einen Einblick in das Leben und Treiben des englischen Volkes und dessen Geschichte verschaffen wollen; auch wird man die *Tales and Stories* sowie die *Sketches from Life* mit Vergnügen lesen.

A Literary Reader ist für die 7. Klasse bestimmt. Der Inhalt zerfällt in die Abschnitte: I. The Renaissance. II. The Augustan Age. III. The Eighteenth Century. IV. Romanticism. V. The Victorian Age. VI. American Authors. In dem ersten Abschnitt werden Proben von Christopher Marlowe, Shakespeare und Milton gegeben, im zweiten von Al. Pope, David Defoe, Jonathan Swift, Jos. Addison und Steele, Lady Montagne, Lord Chesterfield, im dritten von, Dr. Johnson, James Thomson, Macpherson, Thomas Gray, Sam. Richardson, Henry Fielding, Ol. Goldsmith, Sheridan, 'Junius', William Pitt, Rob. Burns im vierten von William Wordsworth, Sir Walter Scott, John Keats, Shelley, Lord Byron, im fünften von Henry Thomas Buckle, Macaulay, Dickens, Darwin, Eliz. Barrett Browning, Thomas Carlyle, John Ruskin, Rob. Browning, Alfr. Tennyson, A. F. Pollard, J. R. Seeley, Rudyard Kipling, H. G. Wells, Bernard Shaw, im sechsten von Benj. Franklin, Washington Irving, Ralph Waldo Emerson, Longfellow, Mark Twain. Man wird dabei wohl manchen Schriftsteller vermissen, der sich eine Stelle in der Literatur errungen hat, aber das Buch ist für den Lehrgang eines Jahres schon so umfangreich, daß es Mühe kosten wird, den Inhalt zu bewältigen, und die Proben dürften immerhin ausreichen, um eine gewisse Überschau über die Literaturerzeugnisse zu ermöglichen. Dazu tragen auch die jedem Abschnitt beigegebenen Betrachtungen über den Charakter der Literatur jener Zeit und deren Kultur sowie Berichte über die einzelnen Schriftsteller bei. So enthält z. B. The Renaissance eine nach G. H. Mair, *English Literature* hergestellte Auseinandersetzung über 1. "The Development of Elizabethan Drama"; 3. "Shakespeare's Life and Work" nach Edward Dowden, *Shakespeare*; 4. "Shakespeare's Tomb" aus Washington Irving, *The Sketch Book;* 8. nach R. Green, *History of the English People,* "The Puritans"; 11. William Wordsworth, *Sonnet on Milton.*

Der Erreichung des Zieles dienen auch die den Lesestücken folgenden "Exercises". So folgt z. B. den Reden des Brutus und Antonius (*Julius Cæsar* III 2) S. 19: Exercise. Make out the means of contrasting characterisation and dramatic development in the above extract. Hints: Brutus, candid, plain-spoken, expounds his cause in a few compact sentences (therefore in prose), often repeating his words, as if at pains to make himself understood by people unable to share his moral and patriotic standard. Though satisfied of the justice of his proceeding, he is depressed in his conscience, and, therefore, wants the power of persuasion. — Mark Antony, recklessly selfish, and self-possessed, carries his audience by a splendid rhetoric (therefore in verse), gross flattery, feigned humility, and a shrewdly calculated gradation of oratorical and emotional effects. — These scenes containing the turning-point of the drama, are wholly founded on the working of character, and thus produce an effect of genuine dramatic power. Durch Ziffern im Text wird auf die Erläuterungen am Fuße der Seiten verwiesen, viele Seiten sind ganz ohne Worterklärung geblieben, z. B. S. 15—19, wo für das dritte englische Unterrichtsjahr eine Erklärung wohl hier und da wünschenswert gewesen wäre. Mitunter fehlen Ziffern, an die Stelle treten unter dem Text Equivalents, z. B. S. 31 zu He ended, and they both descend the hill. Descended, Adam to the bower where Eve Lay sleeping ran before, but found her waked; findet sich: *Descended*, i. e. when they were descended. Durch den ersten der beiden Verse haben sich die Verfasser verleiten lassen, *they where* zu schreiben, wo offenbar *he was* stehen muß. Weiter *dreams advise*, enlighten. Besser dreams give counsel, inform. *in me is no delay*, I resist no longer. Damit wird der Begriff *delay* nur ungenügend wiedergegeben (I shall be no hindrance of motion, no check, impediment, obstacle). *all by me is lost*, through my fault: überflüssig. *voutsafed*, obsolete for 'vouchsafed': es hätte nicht geschadet, zu *vouchsafed* hinzuzufügen: warranted, assured. Equivalents f. *adust* (S. 32), adj., synon. with torrid. Damit ist ein unbekanntes Wort, dessen Ableitung aus dem Lat. angegeben werden konnte, um es zu verdeutlichen, durch ein anderes ziemlich seltenes erklärt und der Bedeutungsunterschied der Synonyma nicht klargelegt. S. 54. Zu *Si parva licet*[1]: if Virgil etc. — [1] *Si parva licet componere magnis*, Latin: 'If small things may be compared to great ones.' — Warum hier nicht (vgl. Büchmann S. 395) Verg. Georg. IV 176 (die Arbeit der Bienen mit der der blitzeschmiedenden Zyklopen verglichen) angeben?

Dankenswert ist die Beigabe der "Illustrations" auf XI *Plates*, die uns z. B. Plate II. Shakespeare's Birthplace (Stratford-On-Avon) und Anna Hathaway's Cottage (Shottery near Stratford) vor Augen stellen. Das Ganze wird abgeschlossen durch 26 SS. Notes, die außer einigen sachlichen Erklärungen z. B. über die *cycles of plays*, unter *Everyman* über die in den *moralities* vorkommenden Personen, über die Inns of Court, über den *Blank Verse* u. dgl. m. ausführlich über das Leben und die Werke der einzelnen Schriftsteller berichten. Somit ist der *Literary Reader* als eine gute, brauchbare Arbeit zu bezeichnen; die Lesestücke sind durchweg Musterstücke, die zu weiterem Studium der englischen Literatur einladen.

Dortmund, im Mai 1919. C. Th. Lion.

Hermann Fehse, Professor am Realgymnasium zu Chemnitz, *Englisches Lehrbuch.* Erster Teil nach der direkten Methode für höhere Schulen. Sechste Auflage. Mit 1 Münztafel, 1 Karte von Großbritannien, 1 Plan von London und 9 Skizzen im Text. VIII + 316 SS. Gr. 8°. Leipzig 1918, Rengersche Buchhandlung. Pr. geb. 4 M.

Die letzte Auflage des *Lehrbuchs der englischen Sprache* (so lautet der Titel auf dem Einband) erschien im Juni 1894, das Vorwort zur fünften Auflage, das der vorliegenden sechsten beigegeben ist, ist im April 1910 geschrieben. Es ergibt sich daraus, daß das Lehrbuch mehrfach an den sächsischen Realgymnasien eingeführt worden ist. Der erste Teil ist für das erste und zweite Jahr des englischen Unterrichts bestimmt; der zweite, in demselben Verlage erschienene für die drei Oberklassen neunstufiger Lehranstalten. Der erste Teil zerfällt wieder in vier Teile, deren erster das Lese- und Übungsbuch mit einer Vorstufe (Lautlehre mit Hilfe der Lautschrift), einem ersten Kursus (Everyday Life. Orthographie. Regelmäßige Formlehre), einem zweiten Kursus (English Life and Manners. Das starke Verb und die Hauptregeln der Syntax), einem dritten Kursus (Pictures from English History. A systematic Course of Grammar), zweiter Übersetzungsschule, dritter Sprachlehre, Grammar, in zwei Abschnitten, vierter Wörterverzeichnisse enthält. Ein Anhang bietet 1. Texte in Lautschrift, 2. Map of London, 3. Map of England. Ein reicher, mannigfacher Inhalt, der das Interesse der Schüler vom Anfang bis zum Ende rege zu halten vermag. Auch die 28 Sprichwörter, die den Lessons des ersten und zweiten Kursus beigegeben sind, sind dazu behilflich; sie werden am Schlusse des zweiten Kursus S. 111 unter *Model sentences with strong verbs* noch durch einige *Proverbs* vermehrt, denen *Sayings and quotations* und *Colloquial sentences* folgen. Die Lautschrift ist derart, daß man damit zufrieden sein kann, es wird jedoch auch eine Anweisung gegeben, wie die Lautlehre ohne Lautschrift behandelt werden kann. Das Hauptbestreben war auf wirkliche Aneignung der Sprache gerichtet, daher sind in den Lektionen 1—14 die Texte durchweg in dialogischer Form gegeben, um so zum baldigen Gebrauch der Sprache hinzuleiten. Zur Befestigung der Orthographie dienen in denselben Lektionen besondere Übungen zum Lesen und Diktatschreiben und Hinweise auf *Grimm's Law* S. 16 und 32 (vgl. S. 171 § 2 der Sprachlehre. Anm., wo *Grimm'slaw* in *Grimm's law* zu verbessern ist). Um eine Vorstellung von der Art der Behandlung zu geben, greife ich Lesson the 16th heraus (S. 35). 1. *The Boys and the Frogs, a Fable.* Some boys went one day to play near a pond, and they threw stones into the pond for fun. Then an old frog put up its head out of the pond, and said, "Pray do not pelt us so." "We are only at play," said one of the boys. "That is true," said the frog, "but the stones you throw hurt us all the same. What is play to you is death to us." — Exercises. A. On Form. I. Dictation on grammar terms: a) the names of the parts of speech (subst., adj. etc.); b) the names of the parts of the sentence (subject, predicate etc.); II. Parsing and analysing. 1. Tell me and write down what parts of speech the words of the first sentence of the fable are (= parsing). 2. Tell me what part of the sentence they are (= analysing). 3. Put questions, for the subject with "who", for the predicate with "what is said of —" (or "what did he do?"), for the

object with "what did —", for the adverbial adjunct with "when, where, how", for the attribute with "what" (what sort of frog)? *a*) on the 1st sentence (predicates "went, threw"), *b*) on the 3rd sentence! — 4. The same with answers, one person putting the question, another giving the answer! B. On Matter. 1. Writing answers to the following questions: What is this fable about? What is said, of some boys? etc. 2. Transformation of the Fable: a) Tell the fable, inserting ducks for frogs. b) Tell it, placing birds for frogs, garden for pond, an old man for old frog. 2. A Goldes Rule, Be you to others kind and true, As you'd have others be to you, And never say or do to men The thing you would not take again. Ich würde zwar die Übungen des *parsing* und *analysing* der allgemeinen Grammatik, die gemeiniglich dem deutschen Unterricht zufällt, diesem überlassen und aus dem Lehrbuch der englischen Sprache entfernen namentlich auch deshalb, um den Umfang des Buches, das etwas dick geraten ist, etwas zu verringern. Die Sprachlehre hat manche gute Bemerkung, könnte aber den Gebrauch der Fremdwörter etwas beschränken und den lästigen Gebrauch von 'derselbe' ausmerzen: so finden wir z. B. S. 224, Z. 4 . . . beim Subjekt . . . Dasselbe steht; warum nicht 'Es steht'?; ferner ebenda 4. nach Adverbien und Konjunctionen, wenn dieselben . . . warum nicht 'wenn sie'? Hin und wieder könnte die Darstellung genauer und vollständiger sein, so z. B. in § 76—79: Gebrauch des Adjektivs S. 187 f. Es wird da z. B. die Behauptung aufgestellt: „Das Adjektiv wird nicht substantivisch gebraucht wie im Deutschen, das dazu gehörige Substantiv kann aber durch das Pronomen *one*, Pl. *ones* ersetzt werden. Im Plural kann jedoch das begleitende Substantiv oder das stellvertretende Pronomen *ones* weggelassen werden, so daß das Adjektiv dann allein steht, und zwar a) bei Personen: *the good men (people, ones), the good* die Guten, *the Englishmen* die Engländer als einzelne Personen in bestimmter Anzahl, *the English people, the English* die Engländer als Volk, b) bei Sachen: the good things, the good das Gute, the bad things, the bad das Böse, the glorious das Ruhmreiche." Danach liegt doch offenbar ein substantivischer Gebrauch oder eine Substantivierung des Adjektivs in ganz bestimmten Fällen vor, so daß man nicht sagen kann, daß das Adjektiv nicht substantivisch gebraucht werde. Es ist ferner unzulässig zu sagen, daß das begleitende Substantiv (von dem übrigens im vorigen nicht die Rede gewesen ist) oder das stellvertretende Pronomen *ones* weggelassen werden kann, da es in *the English* die Engländer u. dgl. weggelassen werden muß, und in *the good* das Gute, *the bad, the glorious* ist es doch unmöglich, in *good, bad, glorious* einem Plural zu sehen. Ich würde dafür die Fassung empfehlen: „Durch Vorsetzung des bestimmten Artikels substantivierte Adjektive bezeichnen als Plural (ohne Plural s) eine Mehrzahl von Personen in ihrer Gesamtheit, als Singular einen abstrakten (allgemeinen) Begriff. Will man Einzelwesen bezeichnen, so treten Substantive wie *man, woman, person, people* oder das Zahlwort *one*, Plural *ones*, zu dem Adjektiv hinzu. — S. 185, Z. 6 v. u. statt: to the stationers (shop) lies: to the stationer's (shop), Z. 5 v. u. — Anmerkung. Man beachte den doppelten Genitiv in: a friend of Swift's. Für den doppelten Genitiv wäre besser: die doppelte Genitivbezeichnung. Damit ist aber nur ein Rätsel aufgegeben, dessen Lösung nicht mitgeteilt wird. Man vergleiche

darüber Englische Studien 52, S. 400: A book of my brother's. — A house of my uncle's — A poem of Tennyson's.

Dortmund, im Juni 1919. C. Th. Lion.

Gustav Krüger, *Wiederholung der englischen Sprachlehre*. Beispiele ohne Regeln. Für Schulen und zur Vorbereitung auf Prüfungen. Dresden u. Leipzig 1919, C. A. Kochs Verlag (H. Ehlers). 21 SS. Preis M. 1,—.

Eine Sammlung knapper Beispiele, nach Gruppen geordnet, vortrefflich geeignet zur Wiederholung der wichtigsten grammatischen Regeln sowohl in der Schule als auch beim Privatstudium. J. Hoops.

Kurt Lincke und Arthur Cliffe, *Lehrbuch der englischen Sprache für höhere Lehranstalten*. Erster Teil: *Elementarbuch*. — Zweiter Teil: *Zweites und drittes Jahr*. Mit 34 Abbildungen, einer Karte von Großbritannien und Irland und einem Plan von London. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg, 1912[1]).

»Das vorliegende Buch,« so heißt es in der Einleitung zum Elementarbuch, »will zwei Forderungen der Neuzeit gerecht werden. Erstens soll die Grammatik ausschließlich vom Englischen aus behandelt und somit im weitest möglichen Umfang von der Last befreit werden, die ihr durch die Übersetzung aus dem Deutschen aufgebürdet worden ist. Zweitens sollen nur solche englische Texte zugrunde gelegt werden, die die ungezwungene Ausdrucksweise eines gebildeten Engländers wiedergeben, die also den mehr oder weniger gekünstelten Stil des Buchenglisch ebenso vermeiden wie die nachlässige Sprechweise der täglichen Umgangssprache oder des Schulslang. — Zunächst wird vom deutschen Schulzimmer und Schulleben ausgegangen, dann werden Haus und Familie, Stadt und Land, Körperteile und Kleidung usw. besprochen. An das zusammenhängende Lesestück, das im Mittelpunkt jeder Lektion steht, schließen sich kleine Gedichte sowie Sprichwörter und Redensarten an, die den Unterricht beleben und zugleich einen Einblick in den englischen Gedankenkreis gewähren sollen. Von Anfang an wird Anleitung zur Bildung Gouinscher Reihen gegeben.«

Zur Einübung der Aussprache wird zuerst eine systematische Zusammenstellung der Laute mit reichlichen Beispielen gegeben, und dann folgen für Lehrer, die es vorziehen, die ersten Sprechübungen bei geschlossenem Buche vorzunehmen, 6 Seiten Sätze in Lautschrift, die sich in Frage und Antwort auf die Gegenstände der Schule beziehen oder sich an die Hölzelschen Bilder anschließen.

Für Lehrer, die zur Befestigung des Sprachstoffes auf Übersetzungen aus dem Deutschen nicht glauben verzichten zu dürfen, folgen am Ende des Buches 17 Seiten deutscher Stücke, die sich an die englischen Stücke des Buches anschließen.

Der zweite Teil bringt in großen Zügen die Geschichte Englands und seiner Kolonien, die Geographie der britischen Inseln, eine Beschreibung Londons

---

[1]) [Diese längst im Satz stehende Besprechung kommt infolge Übersehens leider erst jetzt zum Abdruck. D. Herausg.]

und Schilderung der englischen Sitten und Gebräuche usw., wobei auch das *Interior of an Ocean Steamer (The Lusitania)*, die *Boy Scouts*, die Biplanes of the Brothers Wright, Bleriots Monoplane und Dirigible Airships nicht vergessen werden. Im großen ganzen ein außerordentlich mannigfaltiger und interessanter Stoff, der in einzelnen Kapiteln dargeboten und durch zahlreiche sehr gute Abbildungen bereichert wird. Bei jedem Kapitel werden außerdem noch besondere Paragraphen der angeschlossenen Grammatik berücksichtigt, die schließlich in den deutschen Übungsstücken (s. 304—346) besondere Beachtung finden.

Für einen Vorzug des Buches halte ich es auch, daß es Dialoge bringt, den Briefstil berücksichtigt, die wichtigsten Synonyma mit Erklärungen zusammenstellt und am Ende jedes Stückes "Words for Variation and Explanation" gibt. So finden wir hinter dem ersten Stück des zweiten Teiles "A Ship at Sea" z. B. to observe = to see, to perceive; steamer = steamship, steamboat; to ply = to run regularly; to race = to hurry, hasten, rush usw.

In dem Vokabular auf S. 121—159 sind die Wörter jeder Lektion mit der Lautschrift der Association phonétique internationale angegeben.

Das Buch ist in jeder Hinsicht zu empfehlen.

Auf ein paar Einzelheiten in der Grammatik möchte ich noch den Verf. hier aufmerksam machen. Auf S. 162 ist auch in diesem Buche der Lieblingsausdruck der Grammatiker *»der Begriff«* zu finden, und zwar in den Sätzen *»wenn der Begriff nicht in seinem ganzen Umfange gemeint ist«* und *»wenn der durch das Adjektiv verengerte Begriff in seinem ganzen Umfang gemeint ist.«* Viel wichtiger wäre es gewesen, statt dieser durchaus überflüssigen und den Schülern ohne eine längere Erklärung unverständlichen logischen Ausdrücke von *Wörtern* zu reden, die *»im allgemeinen Sinne«* gebraucht werden und von den Sätzen *Gold is a precious metal* und *The gold of this coin has become black* einfach zu sagen, daß in dem ersten Satze vom Gold *im allgemeinen* und in dem zweiten Satz von einem *besonderen* Golde, nämlich dem Gold dieser Münze, die Rede ist. Ferner hätte bestimmt hervorgehoben werden sollen, daß in Ausdrücken wie *English history* und in geographischen Bezeichnungen wie *Northern Germany* der Engländer nie den Artikel setzt.

S. 164 heißt es: »Titel mit unmittelbar folgendem Eigennamen haben keinen Artikel, mit Ausnahme der dem Engländer fremden (emperor, czar usw.).« Seitdem der König von England auch *Emperor of India* ist, kann man doch *emperor* nicht mehr als *fremden* Titel bezeichnen.

Auf S. 165 heißt es: *»Auf das Familienleben und den Haushalt bezügliche Substantive.«* Warum kann es nicht in ähnlicher Weise unmittelbar vorher heißen *»Wörter, die sich auf die Religion und die Politik beziehen«* statt *»die religiösen und politischen Begriffe Heaven und Parliament«*?

Bei *most die meisten* (S. 165) ist nach dem Vorgange Krügers hinzuzusetzen, daß es den Artikel nur verliert, wenn es heißt »mehr als die Hälfte«, und daß er in Sätzen wie *I have made the most mistakes* stehen muß.

Der Satz S. 208: »Having said *which,* he threw himself in the easy chair« (Dickens) hätte m. E. keine Berücksichtigung in einer Schulgrammatik verdient.

Auf S. 262, wo von der Stellung die Rede ist, wird, wie in den meisten andern englischen Grammatiken, fast nur von einfachen Adverbien gesprochen und dabei die Stellung anderer adverbialer Bestimmungen und Satzglieder

zwischen Hilfsverb und Partizip ganz außer acht gelassen. Und doch findet man Ausdrücke wie *in England, at Oxford, in 1883, during a century and a half, in the course of the seventeenth century, by visiting the rooms in succession, in their ultimate effects, yesterday at Chatham, it is understood, we apprehend, as reported, if necessary, without even asking the opinion of the Council* und unzählige andere bei guten Schriftstellern jetzt zwischen Hilfsverb und Partizip.

Gera (Reuß), im Mai 1913. O. Schulze.

Kurt Lincke, *Grammatik der englischen Sprache für höhere Lehranstalten.* VIII + 215 SS. Frankfurt a. M. 1918, Moritz Diesterweg. Preis geb. M. 4,80.

Prof. Lincke hat bereits ein Lehrbuch der englischen Sprache für höhere Lehranstalten herausgegeben, wovon das Elementarbuch 1918 in 6. Auflage, die Mittelstufe in 5. Auflage erschienen ist. Die vorliegende Grammatik gibt die in der Mittelstufe enthaltene Grammatik in einem Sonderbande, hat aber eine über das in der Mittelstufe Gebotene hinausgehende Erweiterung erfahren, so daß sie nun auch für die Oberstufe ausreichen kann. Die den Oberklassen vorbehaltenen Regeln sind kleiner gedruckt oder in die Anmerkungen verwiesen. Die Grammatik soll neben dem, was auswendig zu lernen ist, auch als Nachschlagebuch dienen, wo der Schüler über manche außergewöhnliche Spracherscheinung die notwendige Belehrung findet; auch auf Shakespeare ist dabei Rücksicht genommen. Es ist in der Tat der Grammatik nachzurühmen, daß sie eine sorgfältige Beobachtung des Sprachgebrauchs wahrnehmen läßt und manche Bemerkung bietet, die sich sonst in den Lehrbüchern nicht in gleicher Weise findet. So findet sich z. B. in § 209 (S. 129) zu dem zweiten Futur die Anmerkung: »He *will have repented* his actions many times. Das zweite Futur drückt bisweilen wie im Deutschen eine Vermutung aus.« Dadurch wird die Angabe von Krüger § 489, daß das Futurum der Vermutung dem Englischen nicht unbekannt, aber mehr schottisch und nordenglisch sei, in bestimmter Weise beschränkt. Von der Vermutung ist noch in § 183. 2 bei der Übersetzung des deutschen 'nicht wahr?' die Rede. Es fehlt aber bei Lincke eine Bemerkung, wie das deutsche 'er wird wohl u. dgl.' (He is now, *I dare say*, in America, etc.) im Englischen wiedergegeben wird. In gleicher Weise wäre etwa die Anm. zu § 183 zu ergänzen zu Sätzen wie: You want to speak to me, *do you*, my boy? wo eine Angabe der deutschen Übersetzung: 'wirklich? in der Tat? so!', wofür im Englischen auch *indeed!* oder *Oh!* eintreten kann, wünschenswert gewesen wäre. Gute Beobachtung des Sprachgebrauchs zeigt sich z. B. auch in § 210 (S. 129) Anm. 2: "It is time that I *was* off (*started*). It is time we *went* to church. Nach it is time (that) steht im Nebensatz das Präteritum." Als zweckmäßig ist anzuerkennen, daß jeder Paragraph mit Angabe von Beispielen beginnt, wobei die Worte, auf die es ankommt, durch fetten Druck hervorgehoben sind. Dadurch wird es ermöglicht, die nachfolgenden Regeln durch den Schüler aus den Beispielen ableiten zu lassen. Im einzelnen habe ich folgendes zu bemerken zu § 114 Anm. 1: "The customs were very similar to *those* current in England . . . Die Konstruktion ist durch den Wegfall des Relativpronomens und des Hilfsverbs to be zu erklären." Von einem Wegfall kann doch eigentlich nur da die Rede sein, wo etwas dagewesen ist und von Rechts wegen stehen müßte. Die Kon-

struktion erklärt sich ebenso wie in allen den Fällen, wo ein Adjektiv dem Substantiv nachgestellt wird. Zu § 218 (S. 133), 2: "He got *his hair* cut. I have *my boots* mended: Der Gebrauch des Perfektpartizips nach *to have* und *to get* in der Bedeutung lassen ist durch Weglassung von to be zu erklären." Auch hier ist nichts weggelassen. Die Erklärung der Konstruktion ist sehr einfach: das Perfektpartizip steht in passivem Sinne prädikativ zu dem vorangehenden Objektsakkusativ. Zu § 224 (der Infinitiv dient zur Verkürzung von Nebensätzen) (S. 138) Anm. 1: "Durch Verkürzung eines Bedingungssatzes ist auch der beziehungslose Infinitiv entstanden . . . *to be short* um es kurz zu machen." Sonst wird allgemein angenommen, daß wir es hier mit der Verkürzung eines Absichtssatzes zu tun haben, eine Ansicht, die durch die übliche Übersetzung mit 'um zu' gestärkt wird. Es ist nur ausdrücklich davor zu warnen, daß in diesem Falle 'um zu' nicht durch *in order to* wiedergegeben werden darf. Zu § 230. 2 I relied *on the train arriving* in time etc. 2: »An Stelle des sächsischen Genitivs tritt häufig (bei Sachnamen fast immer) der Akkusativ, dann ist die Konstruktion, streng genommen, nicht mehr als Gerundium aufzufassen, sondern als Partizipialkonstruktion (Sweet nennt sie half-gerund).« Die Sache ist viel umstritten, meist begnügt man sich mit der Bemerkung, daß die Anwendung des sächsischen Genitivs häufig unterbleibt, womit freilich die Wendung nicht erklärt wird. Daß ein Akkusativ an die Stelle des sächsischen Genitivs tritt, ist nicht erwiesen, da das Hauptwort ohne Kasusbezeichnung steht; und daß die Form auf *ing* als Partizip angesehen werden soll, ist nach der vorangehenden Präposition, die das Verbalsubstantiv verlangt, durchaus unzulässig. Es bleibt wohl keine andere Erklärung der Konstruktion übrig als die Annahme, daß das Substantiv mit dem Gerundium eine lose Zusammensetzung bildet: ich verließ mich auf das zurzeit Zug-Ankommen. Um allen Anforderungen gerecht zu werden, finden sich im Anhange S. 176—195 die Paragraphen 268—275: Große Anfangsbuchstaben, Silbentrennung, Interpunktion, Synonyma, Homonyms, alphabetisches Verzeichnis der unregelmäßigen Verben; sodann am Schluß (S. 196—206) eine Verslehre, die den Ansprüchen des Unterrichts wohl genügen wird. Die Brauchbarkeit des Buches wird erhöht durch das alphabetische Inhaltsverzeichnis (S. 207—215), das die rasche Auffindung der gesuchten Erklärung ermöglicht.

Dortmund, im Januar 1919. C. Th. Lion.

SCHULAUSGABEN.

1. Bahlsen und Hengesbach, *Schulbibliothek französischer und englischer Prosaschriften aus der neueren Zeit.* Berlin, Weidmann.

69. *Documents relating to the Outbreak of the European War of 1914.* Für den Schulgebrauch ausgewählt und erläutert von Dr. Walter Hüttemann. 1917.

Das 83 Seiten starke Büchlein enthält Auszüge aus dem deutschen Weißbuch, Greys Unterhausrede vom 3. August, eine Erklärung einiger liberalen Parlamentsmitglieder in der *Daily Mail* vom 4. August, den Wortlaut der englischen Kriegserklärung und ihre Begründung durch Asquith im Unterhause vom 6. August. Es mag vielleicht bei manchem Lehrer gegenwärtig wenig

Neigung bestehen, derartige Bücher in der Schule zu lesen. Trotzdem braucht man, meine ich, keine Bedenken gegen ihre Behandlung in den obersten Klassen der höheren Schulen zu hegen. Gerade durch taktvolle, zurückhaltende Besprechung solcher Schriften können unsere Primaner lernen, wie diese Fragen in wissenschaftlichem Geiste zu behandeln sind, und daraus einen Gewinn für ihr späteres Leben mitnehmen. Der Lehrer muß natürlich auf die inzwischen erschienenen Dokumente zum Kriegsausbruch und zu seinen Ursachen hinweisen und vor allem darauf, daß die Wissenschaft infolge der Unvollständigkeit des Quellenmaterials vorerst noch kein abschließendes Urteil fällen kann.

Das Bändchen bietet zugleich eine gute Einführung in die heutige englische Diplomaten- und Parlamentssprache und Gelegenheit zu vielen mündlichen und schriftlichen Übungen im Anschluß an mustergültiges modernes Englisch. Die Anmerkungen bringen in reichem Maße das zum politischen und geschichtlichen Verständnis Notwendige. Bei einer Neuauflage wäre das Buch einer Durchsicht auf Druckfehler zu unterziehen. Aufgefallen sind mir beim Durchlesen folgende: Seite 13 Zeile 16: *aftermoon* statt *afternoon*; S. 18 Z. 33: die amerikanische Schreibung *traveling* st. *travelling*; S. 23 Z. 8: *heavely* st. *heavily*; S. 25 Z. 32: *dicontinued* st. *discontinued*; S. 28 Z. 24: *of the Imperial Ambassador* st. *to the Imperial Ambassador*; S. 34 Z. 1: *entir y* st. *entire army*; S. 35 Z. 20: *sistant* st. *insistant*; S. 35 S. 27: *de considère* st. *se considère*; S. 39 Z. 8: die amerikanische Schreibung *fulfill* st. *fulfil*; S. 39 Z. 33: *remai* st. *remain*; S. 49 Z. 1: *compaign* st. *campaign*.

Bielefeld. Karl Haid.

---

2. Pariselle u. Gade, *Französische und englische Schulbibliothek* Leipzig, Renger.

A 196. Edward P. Cheyney, *An Introduction to the Industrial and Socia History of England.* Mit 9 Abbildungen und 2 Karten. Für den Schulgebrauch ausgewählt und erklärt von Franz H. Schild. Alleinberechtigte Ausgabe. 1918. VII + 159 SS. Preis (Kriegsausstattung) M. 1,50.

Das vorliegende Bändchen ist eine für Schulzwecke bearbeitete Auswahl aus dem 1911 erschienenen Buche *An Introduction to the Industrial and Social History of England* von dem Professor der europäischen Geschichte an der Universität Pennsylvania, Edward P. Cheyney. Der Verfasser gibt auf Grund umfangreicher Quellenstudien in großen Zügen ein Bild der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung Englands von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. An der Hand seiner klaren und von wissenschaftlichem Geiste durchdrungenen Ausführungen zeigt Cheyney, wie sich England im Laufe der Jahrhunderte allmählich vom Ackerbaustaat zum modernen Industriestaat entwickelt hat. Wir lernen die Geschichte der ältesten Siedlungen, des mittelalterlichen Dorfes und der Städte mit ihrem Gilden- und Zunftwesen kennen. Der Einfluß der Entdeckungen und Erfindungen auf Handel und Verkehr und die damit verbundenen Umwälzungen auf allen Gebieten werden den Schülern anschaulich vor Augen geführt, und das allmähliche Aufkommen der Industrie führt sie bis an die Schwelle der Gegenwart mit ihren mannigfachen sozialen Problemen.

Von reiferen Schülern wird daher das vorliegende Bändchen mit Nutzen gelesen werden, weil es ihnen nicht nur Kenntnisse übermittelt, sondern auch

ihren Blick für soziale und wirtschaftliche Fragen schärft, ihren Gesichtskreis erweitert und so dazu beiträgt, unseren gefährlichsten Gegner in dem großen Weltkriege immer besser kennen zu lernen, um ihm wirksam entgegentreten zu können. Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet, werden die Ausführungen des amerikanischen Gelehrten sich für deutsche Schüler sicher als wertvolle und willkommene Lektüre erweisen.

Der Text behandelt den ganzen Zeitraum in 10 Kapiteln mit 54 Unterabteilungen. Die Anmerkungen (S. 131—156), die S. 157—159 noch einmal alphabetisch geordnet sind, sind sehr reichhaltig, teils historischer und teils sozialökonomischer Art. Besonders die letzteren geben Aufklärung über manche wirtschaftlichen Verhältnisse, die man sonst nur schwer findet, vgl. die Anmerkungen zu 6, 35; 7, 4; 10, 9; 12, 40; 14, 16; 14, 23; 19, 6; 22, 30, 35; 23, 37, 38; 24, 5, 12; 30, 3, 18; 31, 6; 33, 11; 39, 17; 41, 8 und zu vielen andern Stellen.

An Druckfehlern und Versehen ist mir folgendes aufgefallen. Text S. 7 Z. 32 vermisse ich eine Anmerkung zu *glebe*, das hier 'Pfarracker' bedeutet. — Ib. S. 10 Z. 28 lies: *pre*served st. perserved. — S. 14 Z. 12 lies: reckle*ss* st. reckles. — S. 35 Z. 28 vermisse ich eine Anmerkung zu *piep wder* = 'Marktgericht' (vgl. afrz. *piepoudre*, *piepoudreux* = 'Landstreicher'). — Ib. S. 44 Z. 19 lies: rene*w*ed st. reneved. — Ib. S. 44 Z. 31 vermisse ich eine Anmerkung zu *heriot*, dem besten Stück Land der Hinterlassenschaft, das dem Lehnsherrn zufiel. — Ib. S. 63 Z. 40 lies: township st. town ship. — Ib. S. 78 Z. 2 ist *Adventurers* nicht ausgedruckt. — Ib. S. 93 Z. 7 ist *into* vor 'other' einzuschalten. — Ib. S. 110 Z. 2 lies: her*e*ditary st. heriditary. — Ib. S. 125 Z. 22 lies: f*ro*m st. form. — Anmerkung 3, 11 12 ist hinzuzufügen 'siehe im Text' wie sonst allenthalben. — Anm. 17, 27 ist am Schluß hinzuzufügen: 'siehe 16, 9'. — Index S. 157 Z. 13 v. o. lies: Frisian*s* st. Frisian. — Ib. S. 157 Z. 12 v. u. lies: *14*, 23 st. 13, 23. — Ib. S. 157 Z. 8 v. u. lies: 4*f*. st. 4. — Ib. S. 157 Z. 6 v. u. lies: *4*, 8 9 st. 3, 8 9. — Ib. S. 159 Z. 10 v. u. lies: 47, *1* st. 47, 11.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

A 198. *A Gateway to Shakespeare*, being a Series of Stories from Shakespeare. Zusammengestellt und erklärt von A. Sternbeck. 1918. VI + 99 ss. Pr. (Kriegs-Ausstattung) M. 1,10.

Der vorliegende Band bietet eine Sammlung von Shakespeare-Erzählungen, welche dazu dienen soll, unsere Englisch lernende Jugend mit dem für uns Deutsche wichtigsten und größten Engländer bekannt zu machen. Der Text entstammt verschiedenen englischen Prosaschriften, die in jüngster Zeit nach dem Vorbilde der Lambschen Shakespeare-Erzählungen geschrieben worden sind[1]).

[1]) Vgl. *The Gateway to Shakespeare for Children*, containing a Life of Shakespeare, by Mrs. Andrew Long, a Selection from the Plays, and from Lamb's Tales (Thomas Nelson and Sons, London). — *Children's Stories from Shakespeare*, by E. Nesbit (Raphael Tuck and Sons, London). — *Stories from Shakespeare* (Heidelberg, Winter). — *Shakespeare's Stories of the English Kings*, Retold by Thomas Carter, Doctor of Theology (London 1912,

Für diese Sammlung sind die Prosastücke so ausgewählt und angeordnet worden, daß sie in ihrer Reihenfolge inhaltlich vom Märchenhaften zum Geschichtlichen und sprachlich vom Einfacheren zum Schwierigeren fortschreiten. Eine Lebensbeschreibung des Dichters macht den Anfang. Wegen der zahlreichen Beziehungen, die ihr Text zu den Werken Shakespeares enthält, empfiehlt es sich, sie nicht an den Anfang der Lektüre zu setzen, sondern mit einem der folgenden, leichteren Stücke zu beginnen und sie erst später zu behandeln. Die erste Erzählung, *Midsummer Night's Dream*, führt den Schüler in den Zauber Shakespearescher Poesie ein. Dem Originaltext, der für Kinder bestimmt ist, ist deshalb so wenig wie möglich Gewalt angetan worden. Mit *Hamlet* und *King Lear* beginnt das Gebiet des Mythos und der Tragik. Der *Merchant of Venice* zeigt uns Shakespeare als Kind seiner Zeit, als Menschen der Renaissance. Der Rest der Erzählungen ist der Geschichte gewidmet. *Cymbeline* schildert Land und Leute des alten Britanniens, mit *Macbeth* tritt Schottland in den Gesichtskreis des Schülers, und mit *Richard II.* und *Richard III.* wird er mit der wichtigen Zeit der Rosenkriege bekannt gemacht.

Alles in allem hat sich der Herausgeber bemüht, möglichste Mannigfaltigkeit des Inhalts mit großer Kürze zu vereinen, wie es für Anfänger in der Erlernung einer Fremdsprache geboten erscheint. Daß die Lektüre von Shakespeare-Prosaerzählungen überhaupt für den Anfänger des Englischen hervorragend geeignet ist, beweist seit langem die Beliebtheit der Erzählungen der Geschwister Lamb.

Text und Anmerkungen sind sorgfältig bearbeitet, das Verzeichnis der Anmerkungen in alphabetischer Reihenfolge (S. 98 u. 99) erleichtert das Auffinden, auch der Stammbaum der Häuser Lancaster und York trägt zum Verständnis des Textes bei. Bei genauester Lektüre sind mir nur folgende Versehen aufgefallen.

Text S. 25 Z. 15 lies *her* old father st. his old father. S. 27 Z. 30 fehlt das Komma hinter 'daughter' wohl besser. — S. 28 Z. 2 lies: faith*f*ul st. faithtul. — S. 36 Z. 6 lies: k*n*ew st. kew. — S. 60 Z. 8 lies: nobles and st. noble sand. — S. 74 Z. 40 steht sanctuary *at* Westminster, in der betreffenden Anmerkung sanctuary *of* Westminster. — Anmerkungen S. 80 Z. 9 v. u. lies: *34/35* st. 35. — Ib. S. 88 Z. 18 v. u. ist hinter Albany einzuschieben: 'für Schottland'. — Ib. S. 88 Z. 1 v. u. lies: Kennath*s* st. Kennath. — Ib. S. 91 Z. 2 v. u. würde ich die Schreibung 'M*y*sterienspiele' vorziehen vor 'Misterienspiele' (vgl. engl. misteries = Zünfte, Gewerke, dagegen mystery plays = Mysterienspiele). — Ib. S. 96 Z. 9 v. o. lies: seine*n* st. seinem. — Index S. 98 Z. 7 v. o. lies: 6*4*, 36 st. 63, 36. — Ib. S. 98 Z. 14 v. o. lies: 72, 3 st. 62, 3. — Ib. S. 98 Z. 15 v. o. muß '71, 21/22' getilgt werden. — Ib. S. 98 Z. 1 v. u. lies: 66, 36/37 st. bis 37. — Ib. S. 98 Z. 8 v. u. lies: Milford H*a*ven st. Milford Heaven. — Ib. S. 99 Z. 19 v. o. lies: 7*4*, 40 st. 71, 40. — Ib. S. 99 Z. 8 v. u. lies: *61*, 34 st. 11, 34. — Ib. S. 99 Z. 4 v. u. lies: 6, *29* st. 6, 28.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

George P. Hurrap & Co.). — *Historical Plays from Shakespeare*, by Quicker-Couch (London, E. Arnold).

3. Velhagen & Klasings *Sammlung französischer und englischer Schulausgaben. English Authors.* Bielefeld u. Leipzig.

157 B. Chambers, *Two Centuries of English History. The Hanoverian Period.* Für den Schulgebrauch bearbeitet von A. Schiller. Mit fünf Abbildungen und drei Karten. Alleinberechtigte Ausgabe. 1918. VIII + 119 SS. Anhang 46 SS. Preis M. 1,30. Wörterbuch 56 SS. Preis M. 0,35.

Die vorliegende Ausgabe ist einem Schulbuch der Firma W. & C. Chambers (London und Edinburg) entnommen. Sie behandelt die Zeit vom Jahre 1714 bis zum Tode der Königin Viktoria, reicht also bis in die neueste Zeit hinein. Neben den kriegerischen Verwicklungen, aus denen die weltumspannende Kolonialmacht Englands erwächst, schildert sie die wichtigsten innerpolitischen und sozialen Kämpfe des Inselreiches und zeigt, wie daraus die gegenwärtige Verfassung entsteht. Wegen der klaren, anschaulichen Darstellung eignet sich das Buch zur Privatlektüre in allen höheren Lehranstalten; als Klassenlektüre wird es in Realanstalten von Untersekunda an, in Gymnasien in Unterprima, in Lyzeen von der zweiten Klasse an mit großem Nutzen Verwendung finden. Die biographischen Notizen sind meistens dem *Dictionary of National Biography* entnommen, die übrigen Sachanmerkungen der *Encyclopaedia Britannica* und dem Buch von G. Wendt, *England, seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen* (3. Aufl. Leipzig 1907).

In 44 Kapiteln werden die Hauptereignisse der englischen Geschichte unter der Regierung der vier George, Wilhelms III. und der Königin Victoria so vorzüglich dargestellt, daß der englische und Geschichts-Unterricht in gleicher Weise durch die Lektüre außerordentlich gefördert werden.

Text, Anmerkungen und Wörterbuch sind sehr sorgfältig bearbeitet. An Versehen sind mir bei genauester Prüfung nur folgende aufgefallen. Überschrift S. 3 lies: The Insurrection of 17*15* st. 1745. — Text S. 15 Z. 26 steht: Townley, in der Anm.: Towneley. — Ib. S. 23 Z. 14 ist gedruckt: untamable, im Wb. die Form untameable. — Ib. S. 64 Z. 14 lies: *a*nd st. and. Außerdem vermisse ich eine Anmerkung zu 69, 29: *dog-fighting, cock-fighting, bull and bear baiting.*

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

158 B. John Stuart Mill, *On Liberty.* Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Wieckert. 1918. XXIX + 119 SS. Anhang 35 SS. Preis M. 1,30. Wörterbuch 46 SS. Preis M. 0,35.

Der vorliegenden Bearbeitung liegt zugrunde die Ausgabe von W. B. Columbine (London 1903). Für das Vorwort und die Anmerkungen sind auch Mills *Autobiography* (London 1873) und die deutsche Ausgabe der Werke Mills von Gomperz (Leipzig) mit Vorteil benutzt. Nach einer ziemlich ausführlichen Lebensbeschreibung gibt Wieckert einen Überblick über den Inhalt von Mills *On Liberty* und schließt daran kritische Bemerkungen über die von J. St. Mill verfochtenen Lehren. In der Einführung (Introductory) gibt Mill den Zweck seiner Abhandlung an: sie soll die Grenzen der Macht des Staates über das Einzelwesen feststellen. In dem 2. Kapitel (*Of the Liberty of Thought and Discussion*) verficht und begründet Mill die Notwendigkeit der Gedankenfreiheit und der Freiheit der Meinungsäußerung. Im 3. Kapitel (*Of Indivi-*

duality, as one of the Elements of Well-being) verlangt er Freiheit des Handelns für den einzelnen, um dann im 4. Kapitel (*Of the Limits to the Authority of Society over the Individual*) die schon in der Einleitung erörterte Frage, welches die Grenzen der Macht der Gesellschaft über den einzelnen sind, noch einmal gründlich zu behandeln. Im letzten Kapitel (*Applications*) erläutert Mill seine Lehre von der Freiheit des einzelnen und den Rechten des Staates durch Beispiele.

Dem jugendlichen Geiste des Schülers werden namentlich die durch Beispiele klargelegten Ausführungen über Duldung (Kap. 2) sowie die Kapitel, in denen Mill seine Ansichten in der Anwendung auf das Leben erläutert und verteidigt (das 3., 4. und 5. Kapitel), besser zusagen als die mehr lehrhaften Erörterungen der beiden ersten Kapitel, die aber wegen ihrer grundlegenden Bedeutung für das Ganze nicht weggelassen werden konnten.

Der inneren Gründe, welche die Bearbeitung von Mills Essay für eine Schulausgabe rechtfertigen, gibt es viele. Schon das hohe Ziel, dem der Philosoph nachstrebt, zeigt, daß sein Werk des Studiums der Jugend würdig ist: Mill wollte eine Besserung des Loses der Menschen herbeiführen. Die Rufe der Frauenrechtlerinnen *Votes for Women* haben in Mill einen begeisterten Vorkämpfer gefunden. Ebenso verficht Mill die Fragen der Freiheit in religiösen Dingen aus der Überzeugung seines Herzens heraus mit großer Wärme.

So bietet Mill Anknüpfungspunkte und Mittel genug, um die Aufmerksamkeit der Schüler auf die Fragen unserer Zeit zu richten, sie an eine ernste Auffassung sozialer Probleme zu gewöhnen, aber auch sie zu warmer Teilnahme daran zu begeistern. Wenn sie dann erfahren, wie der große englische Denker auch mit der Tat für seine Überzeugungen eingetreten ist, als er — der ersten einer — in der *London Review* 1835 die Eigenart und das Verdienst Tennysons anerkannte und auf Carlyles *French Revolution* hinwies, als er, zum Abgeordneten gewählt, seine Forderungen, z. B. Vertretungen für Minderheiten, im Parlament geltend machte, dann werden sie ihn um so höher achten lernen und ihm um so lieber folgen.

Die Knappheit, Klarheit und Anschaulichkeit des Ausdrucks können ein Muster für die eigene Schreibweise der Schüler werden. Aus den am Schluß beigefügten kritischen Bemerkungen, denen Leslie Stephens Werk *The English Utilitarians* (vol. III, London 1900) zugrunde liegt, sollen sie ersehen, daß auch Mill, der scharfe Denker, nicht ohne Einseitigkeit gewesen ist.

So wird denn die vorliegende Ausgabe neben dem rein praktischen Zwecke, den Schülern englische Sprachkenntnisse zu vermitteln, im Geiste J. St. Mills bildend wirken durch Stärkung ihres Pflichtgefühls in sozialen Fragen, durch Vertiefung ihrer geistigen Bildung und Erhöhung der sittlichen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

159 B. H. O. Arnold-Forster, Right Hon., *Stories from English History for the Use of Schools*. Mit Anmerkungen herausgegeben von Jos. Kehr. Alleinberechtigte Ausgabe. 1918 [Dez. 1917]. VI + 65 SS. Anhang 22 SS. Pr. M. —,90. Wörterbuch 17 SS. Pr. M. —,20.

Hugh Oakeley Arnold-Forster, geb. 1855, ist ein Sohn des früheren Leiters des öffentlichen Unterrichtswesens im Pendschab in Indien, William Delafield Arnold, und der Adoptivsohn des Begründers des heutigen

englischen Elementarschulwesens, W. E. Forster. Er besuchte die berühmte Schule zu Rugby und studierte auf der Universität Oxford. Forster trat später als Teilhaber und Leiter in die Verlagsbuchhandlung Cassell & Co. in London ein. Von 1900—1903 war er Mitglied des Marineministeriums, von 1903—1905 Kriegsminister (secretary of war). Er hat eine längere Reihe zumeist für den Schulgebrauch bestimmter Schriften veröffentlicht, so: *How to solve the Irish Question.* — *The Citizen Reader.* — *The Laws of Everyday Life.* — *This World of Ours.* — *In a Conning Tower.* — *Things New and Old (Stories from English History).* Die hier vorliegende Schulausgabe ist dem letzteren Werkchen entnommen, das in England große Verbreitung gefunden hat.

Da sich das Büchlein an die Schüler und Schülerinnen der mittleren Klassen wendet, ist seine Sprache mit Vorbedacht möglichst einfach gehalten, der Wortschatz eng begrenzt. Die Darstellung, die stets an Bekanntes anknüpft, ist übersichtlich, der Inhalt fesselnd und belehrend zugleich. Diese Vorzüge lassen das Buch, zumal die einzelnen Kapitel auch geeigneten Stoff zu Sprechübungen bieten, zur Einführung in die englische Sprache für deutsche Schulen als besonders geeignet erscheinen.

Da die Ausgabe als erster Lesestoff dienen soll, mußten in den Anmerkungen außer den nötigen Sacherklärungen auch einige Hinweise auf grammatische Erscheinungen gegeben werden.

An dem Text, der in 28 Kapitel eingeteilt ist, sind außer einigen Kürzungen keine Veränderungen vorgenommen, so daß wir überall die unverfälschte Sprache des englischen Verfassers vor Augen haben.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

VOM 1. NOVEMBER 1918 BIS 31. DEZEMBER 1919.

Anglia. **42, 2. 3** (4. Nov. 1918): M. Förster, Kleinere mittelenglische Texte. — Münz, Shakespeare als Philosoph. — Münz, Zwei Shakespearestudien. — Mothes, Das Flugwesen und der neuenglische Wortschatz. — Lange, Chaucers "Myn auctour called Lollius" und die Datierung des *Hous of Fame.* — Lange, Über die Farben König Richards II. von England in ihrer Beziehung zur Chaucerdichtung. Eine heraldische Studie, zugleich ein weiterer Beitrag zur Legendenprologfrage. II. — Schlutter, Weitere Beiträge zur altengl. Wortforschung. — Förster, Zu den Erfurter Pflanzennamen. — **42, 4** (2. Jan. 1919): M. Förster, Das elisabethanische Sprichwort nach Th. Draxes *Treasurie of Ancient Adagies* (1616). — Holthausen, Zu mittelengl. Romanzen. VIII. *Sir Orfeo.* IX. Zu *Torrent of Portyngale.* X. *Havelok.* — Schlutter, Weitere Beiträge zur altengl. Wortforschung. — **43, 1** (25. April): H. Cramer, Das persönliche Geschlecht unpersönlicher Substantiva (einschließlich der Tiernamen) bei William Wordsworth. — Holthausen, Der mittelenglische Streit zwischen Drossel und Nachtigall. — Holthausen, *London Lickpenny.* — Langhaus, Zu Chaucers Legendenprolog. — O. Petersen, Beiträge zu Beaumont-Fletcher. — E. Westergaard, Verbal forms in Middle-Scotch. — O. B. Schlutter, Weitere Beiträge zur altengl. Wortforschung. — **43, 2** (24. Juli): Cramer (Forts.) II. — Swaen, The Airs and Tunes of John Gay's *Beggar's Opera.* — Förster, Zu den »Kleineren me. Texten«. — Schlutter, Weitere Beiträge zur alt-

engl. Wortforschung. — **43**, **3**. **4** (18. Nov.): J. Koch, Das Handschriftenverhältnis in Chaucers *Legend of Good Women*. — Trautmann, Weiteres zu den altengl. Rätseln und Metrisches. — Cramer, (Forts.) III. — Kock, Interpretations and Emendations of early English Texts. V. — Holthausen, Zu mittelengl. Romanzen. — Holthausen, George Ashby's *Trost in Gefangenschaft*.

Anglia, Beiblatt. **29**, **11**—**30**, **12** (Nov. 1918 bis Dez. 1919).

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. **137**, **3**. **4** (Dez. 1918): W. Horn, Das Komische in Shakespeares Tragödien und die Maler Reynolds und Hogarth. — **138**, **1**. **2** (April 1919): M. Förster, Die älteste Fassung des me. Gedichtes *Earth upon Earth*. — Wilh. Horn, Zur engl. Wortgeschichte. — Wilh. Horn, Thomson und Gainsborough. — Bader, Zu *Childe Harold's Monitor*. — **138**, **3**. **4** (Juli): Zupitza, *Jakob und seine zwölf Söhne*. Englische Verslegende aus der Frühreformationszeit. — Brie, Zwei verlorene Dichtungen von John Skelton. — Bader, Byroniana II. Der Verfasser von *Childe Harold in the Shades*.

Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. **43**, **3** (26. Nov. 1918): Braune, Althochdeutsch und Angelsächsisch. — Kluge, ags. *īren* = ahd. *īsan*. — **44**, **1** (5. Juli 1919): van Haeringen, Zur friesischen Lautgeschichte. — Meißner, Zur altsächsischen Genesis. — Fiebiger, Zu den Cuneus-Inschriften der Friesen. — Kärrn, Zur Etymologie und Bedeutung von ae. *bord-* und *scild-hreoda*. — Petersson, Germanische Etymologien. — **44**, **2** (1. Okt.): E. Ochs, Gottesfürchtig, andächtig, fromm im Ahd.

English Studies. Edited by G. H. Goethardt, P. J. H. O. Schut, and R. W. Zandvoort. Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1919. Die Zahl der neuphilologischen Zeitschriften Hollands hat sich um eine vermehrt. An die Seite des vierteljährlich erscheinenden *Neophilologus* ist eine neue, zweimonatliche Zeitschrift getreten, die ausschließlich der englischen Philologie und dem Unterricht im Englischen gewidmet ist und den Titel *English Studies* führt. Aber während der *Neophilologus* ausgesprochen wissenschaftliche Ziele verfolgt, sind die *English Studies* eine Zwitterbildung zwischen einem anglistischen Fachorgan und einem halbwissenschaftlichen Studentenblatt, deren Eigenart sich aus ihrer Entstehung erklärt. Die neue Zeitschrift ist die veränderte Fortsetzung von *The Student's Monthly*, einem reinen Studentenblatt, das nach zweijährigem Bestehen eingegangen ist, weil sich herausstellte, daß die Durchführung seines Programms, ausschließlich Beiträge von Studierenden und für Studierende zu bringen, unausführbar war und wahrscheinlich mehr Schaden als Nutzen gestiftet hätte. Auch *English Studies* will in erster Linie ein Blatt für ältere und jüngere Studierende sein; es sucht das Interesse für englische Philologie zu wecken und das Verständnis für Einzelfragen der Grammatik und Literatur zu verbreiten; aber es erhält seine Beiträge nicht bloß aus den Kreisen der Studierenden, sondern zählt auch wissenschaftlich anerkannte Namen zu seinen Mitarbeitern. Die Beiträge halten sich deshalb im allgemeinen auf einem höheren Niveau, und wenn auch von dem Inhalt der Hefte manches, wie z. B. die Übersetzungsübungen, ausschließlich auf die Bedürfnisse holländischer Studenten zugeschnitten ist, so verdient die Zeitschrift doch durchaus auch die Beachtung der nichtholländischen Anglisten. Von dem Charakter und Inhalt des Blattes werden die Titel der Aufsätze in den bisher erschienenen Heften eine Vorstellung geben. **1**, **1** (Febr. 1919): Krui-

singa, The Inns of Court. — van Maanen, Shelley-Translations. — Preger, The Death of Dorian Gray. — v. d. Weij, Identical Idioms in Dutch and English. — v. Kranendonk, Notes on Modern English Books. — **1, 2** (April 1919): Hopman, Remarks on the Study of Literature. — Kruisinga, Free Adjuncts. — Notes and News: The Inns of Court; The English Clubs; Grein and the Independent Theatre; Going to England; Holiday Courses; Dr. Mead on Plotinus; The Degree. — Zandvoort, Modern Studies. — v. Dongen Sr., Some Remarks on the Use of *one* as a Prop-Word. — Pompen, Boer's *Oergermaansch Handboek.* — **1, 3** (June): v. Doorn, A Crowded Company. — Hopman, Remarks on the Study of Literature II. — Stehouwer, O. Henry. — Prick van Wely, Seeming Parallels. — v. Dongen Sr., Adverbs formed from monosyllabic words in *-y*. — **1, 4** (August): Hopman, Some Aspects of Lord Byron's Character and Poetry. — v. Maanen, A Literary Portrait of Swift. — v. Kranendonk, Notes on Modern English Books. IV. A Study of Recent Literature. — **1, 5** (Oct.): Poutsma, Participles. — Hopman, II. — Notes and News. — Translation. — Reviews. — Bibliography. — **1, 6** (Dec.): Poutsma, Participles II. — Notes and News. — Questions. — Translation. — van Kranendonk, Notes on Modern English Books. — Reviews. — Books. — Bibliography. — Der Subskriptionspreis, der für den 1. Jahrgang 3,60 Gulden betrug, wird infolge der allgemeinen Steigerung der Druckkosten für den zweiten auf 6 Gulden erhöht werden. An Stelle von Goethart tritt Dr. Kruisinga in die Redaktion. Die *Engl. Studies* sind das offizielle Organ der "English Association in Holland", die am 19. Okt. 1919 in einer Versammlung zu Utrecht gegründet wurde.

Germanisch-romanische Monatsschrift. **7, 8/9** (Sept. 1919): Forchhammer, Systematik der Sprachlaute als Grundlage eines Weltalphabets. — **7, 10—12** Okt.—Dez. 1919): H. F. Müller, Shaftesbury und Plotinos.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. **53** (1917): Martersteig, Shakespeare-Regie. — Kohler, Die Staatsidee Shakespeares in *Richard II.* — Brandl, Imogen auf den Aran-Inseln. — L. Kellner, Exegetische Bemerkungen zu *All's well that ends well.* — Cords, *Wit's Academy*, eine Sammlung von Scherzfragen. — Istel, Verdi und Shakespeare. — **54** (1918): W. Keller, Shakespeare und sein König. — Ludwig, Shakespeare als Held deutscher Dramen. — Stricker, Die Aufnahme Shakespeares am Bremer Stadttheater. — Creizenach, Verloren gegangene englische Dramen aus dem Zeitalter Shakespeares. — Kauenhowen, J. K. G. Wernichs *Macbeth*-Bearbeitung. Die erste Aufführung des *Macbeth* in Berlin 1778.

Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. **39, 11—40, 11. 12** (Nov. 1918 bis Nov./Dez. 1919).

Modern Language Notes. **34, 7** (Nov. 1919): J. D. Bruce, Mordrain, Corbenic, and the Vulgate Grail Romances. — L. H. Harris, Lucan's *Pharsalia* and Jonson's *Catiline.* — J. F. Bradley, Robert Baron's Tragedy of *Mirza.* — A. St. Cook, The Authorship of the OE. *Andreas.* — van Roosbroeck, Rossetti and Maeterlinck. — **34, 8** (Dec.): Beatty, The Battle of the Players and Poets. — Baum, The Fable of Belling the Cat. — Baker, The two Falstaffs. — Reviews. — Correspondence. — Brief Mention.

Neuphilologus. **4, 2** (Jan. 1919): Volbeda, *Half* preceded or followed by the (in)definite Article or other Modifiers. — van der Gaaf, The Pronun-

ciation of *word.* — **4, 3** (April): v. d. Gaaf, Addenda to the Pronunciation of *word.* — van Dongen, *Bevy* and *Galaxy.* — A. E. H. Swaen, Het 18e Oudengelsche raadsel. — v. Heerikhuizen, The plot of *Midsummer Night's Dream.* — van Kranendonk, Some notes on the metre of Shelley's *Sensitive Plant.* — **4, 4**: van Dongen, *He put on his hat* and *He put his hat on.* — van Heerikhuizen, How does the underplot in *Love's Labour's Lost* reinforce the central motive of the main action? — **5, 1** (Okt. 1919): Swaen, Ballads, tunes and dances in Nash's works. — Swaen, Een Japansch portret van Milton. — Frantzen, Zur Vagantendichtung.

Neueren Sprachen, Die. **26, 5. 6** (15. Okt. 1918): Aronstein, George Merediths Romankunst. — Meißner, Der »dramatische Monolog« und Robert Browning. — Hanisch, Ein Beitrag zum Byronismus Lermontows. — **26, 7. 8** (28. Dez.): Dörr, W. Viëtor †. Zum Gedächtnis. — Eckermann, Die Umformung als Hilfsmittel zur Vertiefung des Sprachunterrichts. — **26, 9/10** (15. März): Schröer, Wilh. Viëtors fachwissenschaftliche Bedeutung. — Jahrmann, *Syr Gawayne and the Grene Knyght* und Stuckens *Gawân.* — **27, 1/2** (8. Mai): M. Freund, Die Nationalhymnen der Irländer. — Schöningh, Zum Kampfe gegen den neusprachlichen Unterricht. — Olbrich, Max Walter und die Reform. — **27, 3. 4** (Juni-Juli): Mutschmann, Sarah Austin und die deutsche Literatur. — Arns, Algernon Charles Swinburne. — **27, 5. 6** (August-September): Herlet, die neueren Sprachen in der neuen Schule. — Zeiger, Einheitsschulen und neuere Sprachen. — Mennicken, Eine eigentümliche Gestaltung des abhängigen Fragesatzes im Englischen.

Neuphilologische Mitteilungen (Helsingfors), **19, 1—6** (30. Okt. 1918): Suolahti, Etymologien (nhd. *Windhund,* engl. *Kipper*). — **19, 7—8** (23. Dez.): Landtman, The Pidgin-English of British New Guinea. — **20, 1—4** (24. Mai 1919). — **20, 5** (3. Nov. 1919).

Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. **45, 5/6** (1918): Baist, Vom Papagei. — **45, 7/8** (1919).

MISZELLEN.

WIÐERGYLD (BEOWULF 2051).

In dem Abschnitt, der von den kommenden Hadubardenkämpfen erzählt, ist der Wiederausbruch des Streites zwischen Dänen und Hadubarden anschaulich auf eine Situation zurückgeführt, in der ein alter Hadubardenkrieger einen jungen Kempen durch den Hinweis auf ein Schwert aufhetzt, das ein dänischer Hofherr der jungen Hadubardenkönigin mit herausforderndem Übermut an der Seite trägt, obgleich es ein Beutestück aus dem Kampfe ist, der nun beigelegt sein soll. Es heißt da (V. 2047 ff.):

Meaht þū, mīn wine, mēce gecnāwan,
þone þīn fæder to gefeohte bær
under here-grīman hindeman sīde,
2050 dȳre īren, þǣr hyne Dene slōgon,
wēoldon wæl-stōwe, syddan Wiđergyld læg,
æfter hæleđa hryre hwate Scyldungas? usw.

Die Stelle ist anscheinend ganz klar, nur über das Wort *Wiđergyld* haben Bedenken geherrscht. Heyne faßte es ursprünglich als 'Vergeltung' und übersetzte frei: »nicht Rache traf sie nach der Helden Fall«. Als Appellativ wollte das Wort ursprünglich auch Holthausen nehmen. Neuerdings dagegen sind so gut wie alle Herausgeber dazu übergegangen, das Wort als Eigennamen zu deuten, so Wülker, Trautmann, Sedgefield, Holthausen, Chambers. In der Tat hatte die frühere Erklärung ihre Bedenken. Zwar könnte man sich gut ein *wiđergyld* als Parallelbildung zu *andlēan* oder *wiđerlēan* = 'Vergeltung' denken, und auch der Umstand, daß schon bald darauf, nämlich V. 2388, eine außerordentlich ähnliche Konstruktion in einem Zusammenhang vorkommt, der auch vom Ende eines Kampfes erzählt (*siđđan Heardred læg,* vorher: *ond him eft gewāt Ongenþīoes bearn hāmes nīosan*) könnte trügen; allein daß im Widsith (124) der Name *Wiđergield* ausdrücklich genannt wird, läßt doch die Wagschale zugunsten der Deutung als Eigenname auch im Beowulf sinken.

Aber wunderlich blieb dabei nur eins: zu welchem Behuf wird der Name genannt? Nach der Situation muß er einen hervorragenden Hadubardenkrieger bezeichnen. Aber sollte nicht für dessen Erwähnung noch ein triftigerer Grund vorliegen, als es nach der jetzigen Auffassung der Fall sein könnte? Gering übersetzt:

> [Dein Vater] brauchte zuletzt
> Den funkelnden Stahl, als ihn fällten die Dänen,
> Die nach Widergylds Tode die Walstatt hielten,
> Der Scyldinge Heer, da die Helden erschlagen.

Die Übertragung gibt einen guten Eindruck von der Verquickung der beiden Tode in der Erzählung. Was haben sie miteinander zu tun? Stehen sie in einem ursächlichen Verhältnis? Ist der Vater ein Gefolgsmann Widergilds, und bedeutete dessen Untergang auch den seinen? Oder ist das, was Gering durch einen Relativsatz gibt (2051), der Fortgang der Handlung und Widergilds Fall nur das wichtigste Geschehnis, dessen man sich aus der Schlacht erinnert? — Die Lösung der Frage erscheint mir ungemein einfach: Widergild und der Vater sind nicht zwei Personen, Widergild ist der Vater selbst. Nehmen wir dies an, so wird sofort ersichtlich, weshalb der Name genannt wird, aber die ganze Stelle bekommt auch einen besseren Sinn, insofern es dann einmal der Sohn eines offenbar hochberühmten Mannes ist, der zur Rache aufgereizt wird, insofern weiter der Umstand, daß dieser berühmte Führer das Schwert besaß, seine besondere Kostbarkeit (þone mādđum 2055) erklärt und insofern endlich die Aufreizung durch die nachdrückliche Erwähnung von der großen Leistung des Vaters, mit dessen Tode anscheinend der Sieg der Gegner entschieden war, an Wirksamkeit für den Sohn gewinnen muß.

Allein stehen dieser Auffassung nicht im Wortlaut Hindernisse entgegen? Auch das ist nicht der Fall, um so weniger, da die jetzige Satztrennung keineswegs beibehalten zu werden braucht. Schon in meiner »Satzverknüpfung im Beowulf« S. 68 habe ich seinerzeit bei der grundsätzlichen Frage nach der Erkennbarkeit der abhängigen Sätze ausgeführt: »V. 2051 ff. ist durch die Einschließung der beiden letzten Zeilen in die Frage der mit *weoldon* beginnende vollständige Satz unverkennbar vom Herausgeber als beigeordneter Nebensatz gekennzeichnet. Es liegt aber auf der Hand, daß sie mit demselben oder größerem Recht wie V. 1555 als Hauptsatz zu fassen wären, wodurch denn auch der in Parenthese

gesetzte *syđđan*-Satz als einfacher eingeschalteter Nebensatz sich vortrefflich zu Fällen wie V. 2125 stellen würde.« Man könnte also ohne Schwierigkeit lesen:

Meaht þū . . . þǣr hyne Dene slōgon?
2051 Wēoldon wæl-stōwe, syđđan Wiđergyld læg,
æfter hæleđa hryre hwate Scyldungas.
Nū hēr þāra banena . . .

Allein diese Änderung wäre nicht einmal unbedingt notwendig, um zwanglos zu dem vorgeschlagenen Sinn zu gelangen. Das Haupthindernis zu dessen Annahme aber liegt in der Verkennung einer angelsächsischen Stilgepflogenheit, die darin beruht, daß Personen in der Erzählung mit Vorliebe eine Weile hindurch nur mit Umschreibungen bezeichnet, aber nicht unmittelbar benannt werden, bis dann der Name selbst erwähnt wird. Man könnte darin eine stilistische Parallele zu der Erscheinung sehen, die in des Verfassers »Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache § 10« zusammenfassend als 'unscharfer Wortgebrauch' bezeichnet ist. — So handelt der Eingang des Epos von V. 12 an von dem *cafera* Scylds und tritt erst V. 18 mit dessen Namen Beowulf hervor (*Beowulf wæs brēme*), so ist von Beowulf seit V. 194 des Epos die Rede, aber erst 343 fällt der Name. So wird eine ganze Weile von Grendel gesprochen, ehe wir erfahren, wie er heißt, so spricht auch das 'Traumgesicht vom heiligen Kreuz' erst V. 56 mit den Worten: »Christ hing am Kreuz« des Heilands Namen selbst aus. — Unter diesen Umständen wird man nicht zögern, die nachträgliche Namensnennung desselben, der vorher als *þīn fæder* und *hē* bezeichnet worden ist, als durchaus stilgerecht zu befinden.

Breslau. Levin L. Schücking.

EINZAHL VERSUS MEHRZAHL.

he was all ears (Jerrold: Caudle) ctr. *seeing him sit, all ear at the lectures* (Carlyle: Reminiscences).

In übertragenem Sinne kommt ein Konkretum oft singularisch vor:

If Mr. Redmond and his colleagues have the ear of the British democracy, it is only because they deserve it (Daily News & Leader). *both men were prey to fearful anxiety.* | *The thrill of her heart and its tell-tale beating were mute witness* (Russell: Triangle). | *two or three* [photographs] *lay face uppermost.*

The South-Africans have been judge in their own case (Daily News & Leader)[1]. *Be under the thumb of the capitalists.*

Die Mehrzahl kommt aber auch vor: *as a means of bringing landlords to their knees* (Fortnightly Review).

Das Nomen praedicativum wird oft singularisch konstruiert: *The plays are generally pantomime* (Quarterly Review). *Should boys be virgin*[2]) *when they marry* (Jerrold: French & English).

In *The Mercians became Christian* könnte ein Adjektivum vorliegen; man sagt auch: *they became Christians.*

Ein anderer Grund liegt vor in: *It should be remembered that both Mr. Roosevelt and Mr. Taft have already been President* (Daily News & Leader). Es gibt nur einen Präsidenten zur selben Zeit, deshalb die Einzahl. Das vorhergenannte Beispiel: *Africans . . . judge* gehört vielleicht hierher.

Gemischte Konstruktion liegt vor in: *the steamer, of which we see so many on our rivers and lakes.*

Birkeröd, Dänemark. N. Bögholm.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Der etatsmäßige außerordentliche Professor Dr. Hans Weyhe an der Universität Leipzig erhielt einen Ruf auf das Ordinariat der englischen Philologie an der Universität Halle als Nachfolger Prof. Deutschbeins, nachdem die Professoren Schücking und Fehr Berufungen dorthin abgelehnt hatten. Prof. Weyhe hat den Ruf angenommen und seine Lehrtätigkeit in Halle bereits im Januar begonnen.

Dr. Gustav Hübener habilitierte sich am 10. Januar 1920 in Göttingen als Privatdozent für englische Philologie auf Grund einer Arbeit über Robinson Crusoe.

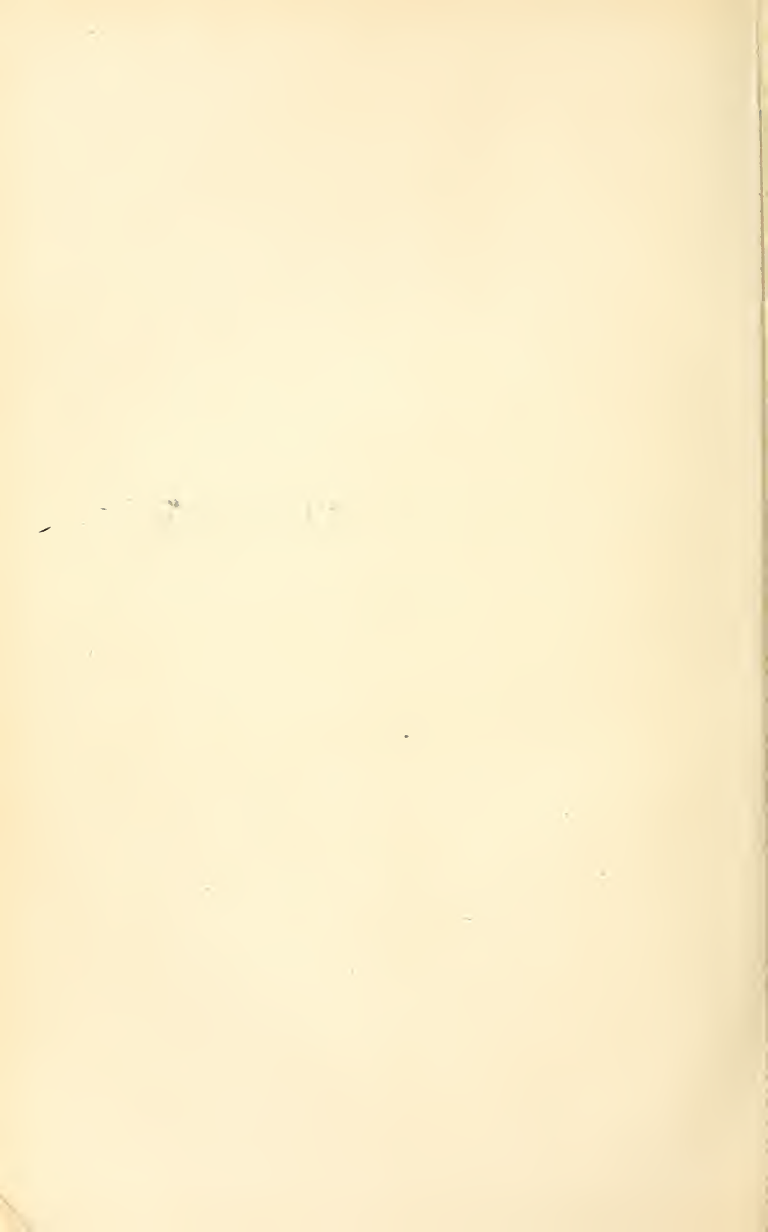
[1]) Dieses Beispiel ist vielleicht nicht ganz so zu beurteilen. Siehe unten.

[2]) Hier liegt kaum das ungewöhnliche, prädikative Adjektivum vor.



ENGLISCHE STUDIEN.

54. BAND.



ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische Philologie

unter Mitberücksichtigung des englischen Unterrichts auf höheren Schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

Professor der englischen Philologie an der Universität Heidelberg.

54. Band.



Leipzig.
O. R. REISLAND.
Karlstrasse 20.
1920.

1. Heft (Morsbach-Festschrift): S. 1—176, ausgegeben Mitte März 1920.
2. Heft: S. 177—336, ausgegeben Ende Juli 1920.
3. Heft: S. 337—478, ausgegeben Anfang September 1920.

Piererscbe Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

INHALT DES 54. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

BESPRECHUNGEN.

I. Sprachgeschichte.

II. Literaturgeschichte.

III. Realien und Landeskunde.

IV. Schulgrammatiken und Übungsbücher.

V. Schulausgaben.

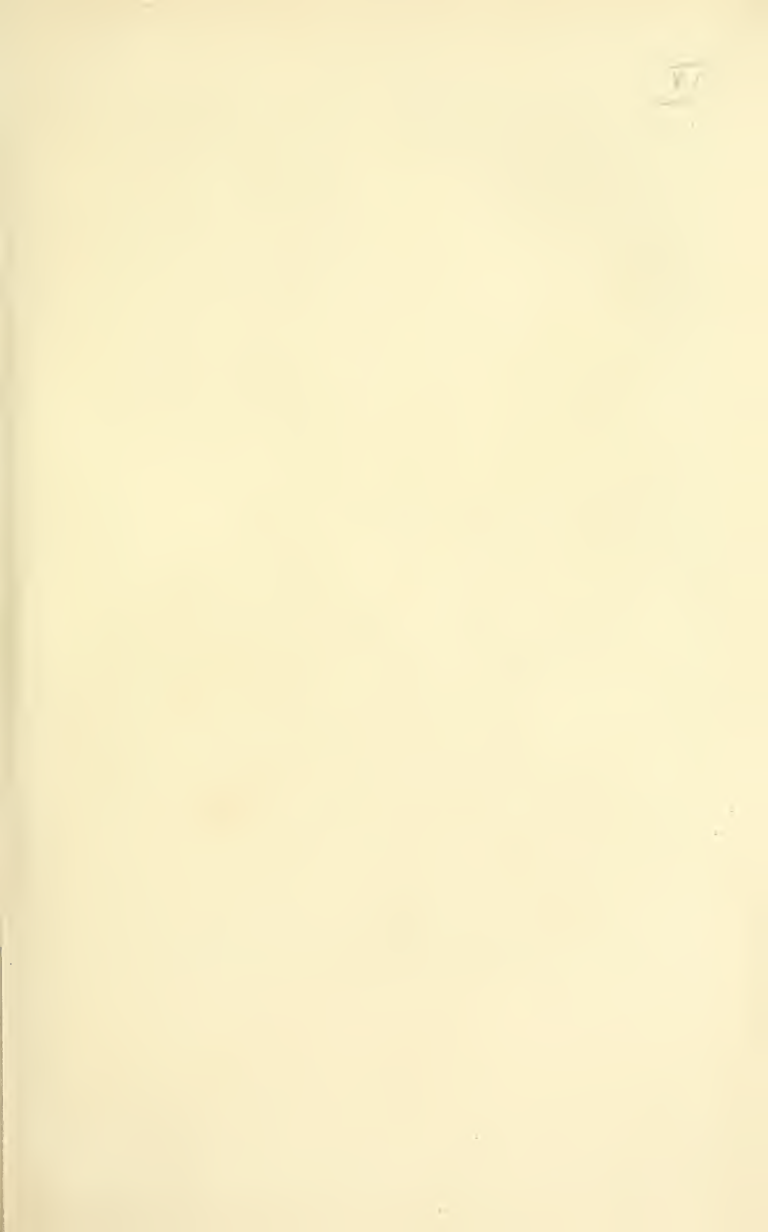
1. Diesterwegs *Neusprachliche Reformausgaben.*

2. Pariselle und Gade, *Französische und englische Schulbibliothek.* Leipzig, Renger, 1916 ff.

3. Tauchnitz' *Students' Serries for School, College, and Home.* Leipzig, Bernhard Tauchnitz.

MISZELLEN.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.





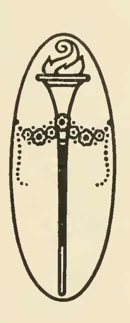
Lorenz Morsbach

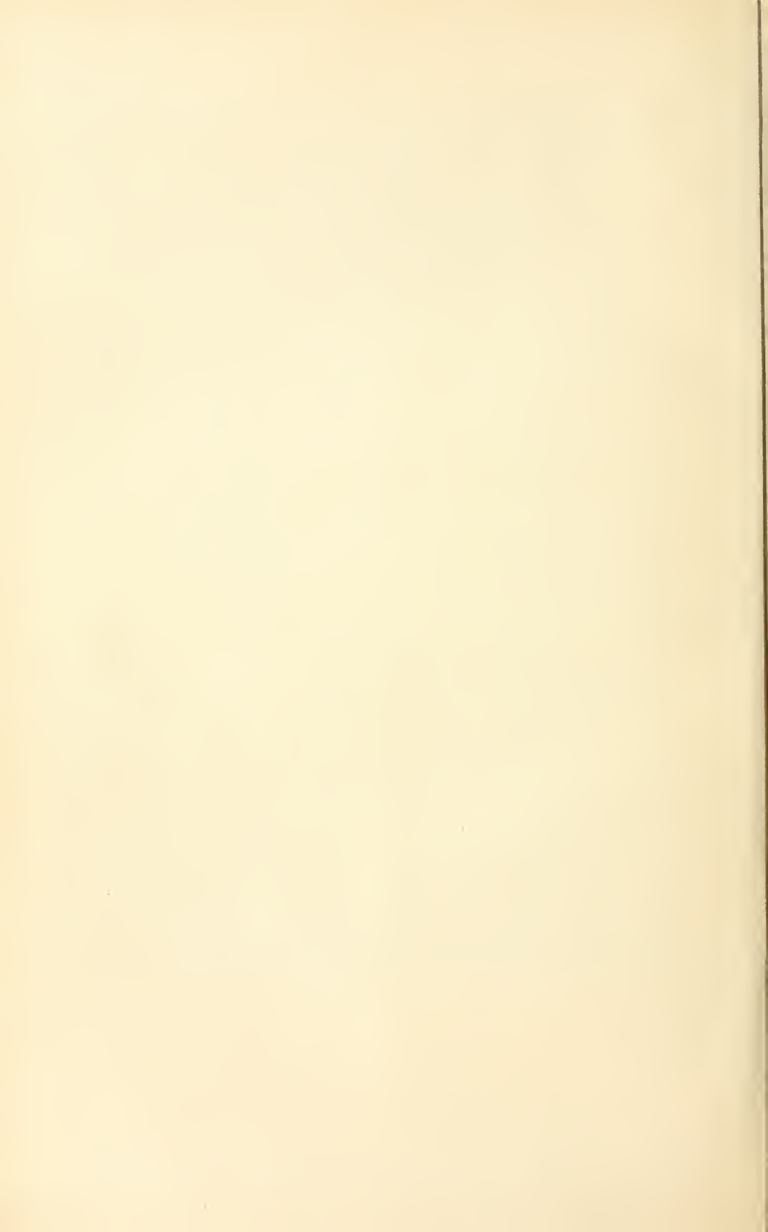
Zum

siebzigsten Geburtstag

Lorenz Morsbachs

1850 / 6. Januar / 1920





ZUM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG LORENZ MORSBACHS.

Am 6. Januar 1920 blickt Lorenz Morsbach auf eine lange Lebensspanne zurück und zugleich auf eine Lebensarbeit, die in solch reicher Auswirkung nicht vielen Menschen beschieden ist. Ein großer Kreis von Freunden, eine weitverzweigte Gemeinde von Schülern werden an diesem Tage des unvergleichlichen Mannes gedenken in Liebe und Verehrung, in treuer Anhänglichkeit und Dankbarkeit — beseelt von Empfindungen, die auch dem Verfasser dieses Gedenkblattes die Feder geführt haben.

Sein Leben kann als charakteristisches Beispiel dienen, wie ererbte Eigenschaften und Umgebung für den Entwicklungsgang eines Menschen Antrieb gebend und Richtung erhaltend wirken.

Lorenz Morsbach, geboren am 6. Januar 1850 zu Bonn, entstammt einer alten rheinländischen Familie. Sein Vater, Theodor Morsbach, ein weitgereister und vielerfahrener Mann, der jahrelang in England und Frankreich gelebt hatte und Englisch und Französisch geläufig sprach, hatte in Bonn ein Privatlehrinstitut gegründet, das von Ausländern im Alter von vierzehn bis fünfundzwanzig Jahren besucht wurde; am stärksten waren die Engländer vertreten, dann Franzosen, Belgier, Spanier, vereinzelt auch Italiener, Portugiesen und Südamerikaner.

In diesem Milieu, in dem sich der Sohn mit einer einzigen etwas längeren Unterbrechung jahrzehntelang bewegte, wandte sich dessen Interesse, zunächst unter bewußter Förderung von seiten des Vaters, naturgemäß fremden Sprachen und fremdem Volkstum zu. Der Knabe, der zudem als väterliches Erbteil ein feines sprachliches Ohr besaß, legte in einem Lebensalter, in dem die Sprachorgane am bildungs- und anpassungsfähigsten sind, die Grundlage für den Grad

von Schärfe und Sicherheit, mit dem er jetzt fremde Sprachen in allen ihren Lebensäußerungen beobachtet und praktisch handhabt. Sein Französisch, dessen er sich, wenn die Umstände es mit sich bringen, noch gern in der Unterhaltung bedient, ist lautlich und idiomatisch rein; und die englische Sprache, mit der er als zweiter Muttersprache aufwuchs, und auf deren Studium er nachher seine Hauptaufmerksamkeit lenkte, beherrscht er mit solcher Vollendung, daß eine mir nahestehende, im Urteil verläßliche Engländerin versichert, sein Englisch sei frei von jedem Akzent und verrate an keiner Stelle den Nichtengländer — für den Kenner ein ganz seltener Fall. In der über viele Jahre sich ausdehnenden engen Gemeinschaft mit den Angehörigen fremder Nationen erwarb er sich eine umfassende Kenntnis ihrer Sitten und Anschauungen, einen klaren Blick für die Licht- und auch die Schattenseiten in ihrem Volkscharakter; denn vor der naheliegenden Gefahr einer einseitigen Überschätzung des Fremden, eines verwaschenen Kosmopolitismus bewahrte ihn die fest in seinem Wesen verankerte Stammesart, die immer von neuem aus dem heimischen Boden die Kraft zur Behauptung nationaler Eigenart saugt. England hat an ihm stets einen warmen, aber niemals kritiklosen Freund und Bewunderer gehabt; und vor noch nicht langer Zeit wies er in dem (am 2. März 1917 in Göttingen gehaltenen) Vortrage *England und die englische Gefahr* (Berlin, Weidmann. 1917) scharf akzentuierend gerade auf die dunkelsten Phasen seiner Geschichte und die besonders abstoßenden Äußerungen seiner Volkspsyche hin.

Nachdem der junge Morsbach im Herbst 1868 das Gymnasium seiner Vaterstadt absolviert hatte, war es bei all den Anregungen, die er im Hause des Vaters empfangen hatte, und gemäß seiner ganzen Veranlagung selbstverständlich, daß er sich auf der Universität Bonn, die er darauf bezog, dem Sprachstudium zuwandte, und zwar der klassischen Philologie. Für ein streng philologisches Studium der neueren Sprachen, für das er gewiß starke Neigung mitbrachte, waren noch nicht in jeder Hinsicht die nötigen Vorbedingungen gegeben: diese Wissenschaften, speziell die Anglistik, befanden sich noch im Anfangsstadium ihrer Entwicklung. Und

es ist unbedingt als ein Glück zu betrachten, daß er damals diesen Weg einschlug: die klassische Philologie mit ihrer alten Tradition, ihrer fein durchgebildeten und vielfach erprobten Methodik hat den stärksten und segensreichsten Anteil an seiner Entwicklung zu einer geschlossenen wissenschaftlichen Persönlichkeit gehabt.

Sein Verhältnis zur klassischen Philologie ist immer ein sehr nahes gewesen. Als beim Beginn des Weltkrieges England Verrat an der Weltkultur beging, indem es sich unseren Feinden zugesellte und unser hartnäckigster und nach Frankreich schonungslosester Feind wurde, als damals jeder deutsche Anglist vor dem Zusammenbruch seiner Lebensarbeit zu stehen glaubte, äußerte er, daß er noch zur klassischen Philologie zurückkehren würde, wenn er nicht zu alt wäre. Eine intime Kenntnis der Antike läßt ihn in Wort und Schrift über jene Perioden der englischen Sprach- und Literaturgeschichte besonders lichtvoll handeln, in denen sich der griechisch-römische Einfluß am stärksten wirksam erweist. In dem Vortrage *Universität und Schule, mit besonderer Berücksichtigung der englischen Philologie,* gehalten 1914 auf dem 16. Neuphilologentage zu Bremen (Berlin, Weidmann, 1914), beklagte er, daß die vielfach ungleichmäßige Vorbildung der neuphilologischen Studierenden dem Universitätsunterricht große Hemmnisse bereite; aber die Schwierigkeiten liegen für ihn, und das ist charakteristisch für seine Auffassung, nicht so sehr in der Tatsache begründet, daß die Vorkenntnisse seiner Hörer in den neueren Sprachen nicht die gleichen und häufig nur dürftig sind, sondern vielen von ihnen die humanistische Bildung vollkommen abgeht.

Von seinen Bonner Lehrern erzählt er gern voll Pietät. Der glänzende Latinist Franz Bücheler lehrte ihn philologische Akribie, richtige Würdigung und Kritik handschriftlicher Überlieferung. Karl Hermann Usener weitete ihm den Blick, brachte ihm aus glänzender Beherrschung des gesamten Wissensgebietes alle wichtigen Probleme, namentlich auch die der Religionsgeschichte nahe; auf seine und die späteren Anschauungen über die homerischen Epen nimmt nachher der Anglist gern Bezug, wenn er über die Entstehung des germanischen und altenglischen Epos spricht. Gegenüber diesen beiden Gelehrten, die mehr historisch ge-

richtet waren, ließ der vielseitige Otto Jahn, Bahnbrecher auf dem Gebiete der Archäologie, zugleich ein tüchtiger Philologe, Literarhistoriker und Musikgelehrter, in seinen Vorlesungen das Künstlerische stärker zur Geltung kommen. Sein Studium auf breiter Grundlage aufbauend, trieb Morsbach auch Sanskrit und Sprachvergleichung bei Theodor Aufrecht und Johannes Gildemeister und hörte historische Vorlesungen bei Dietrich Schaefer, Moritz Ritter und Heinrich von Sybel.

Die Erstlingsschriften Morsbachs liegen natürlich auf klassisch-philologischem Gebiete; sie durchzusehen ist sehr lehrreich für den Kenner seiner späteren Entwicklung: gleich von vornherein nimmt er Fragen in Angriff, die außerordentlich verwickelt sind, und zu deren Lösung sich philologische Kleinarbeit mit einer über die Einzelheiten sich erhebenden, prinzipiellen Betrachtungsweise verbindet. In seiner Dissertation *De dialecto Theocritea,* Pars I. (1874) und in der Fortsetzung *Über den Dialekt Theokrits* (Curtius u. Brugman, Studien X) suchte er zunächst durch kritische Sichtung der verderbten handschriftlichen Überlieferung den Dialekt des Dichters sicher zu erschließen; und indem er darauf den so rekonstruierten Sprachtypus, der sich als ein literarischer Kunstdialekt darstellt, mit dem zuverlässigeren inschriftlichen Sprachmaterial verglich, gelang es ihm, tieferen Einblick in die Eigenart dieses dichterischen Mischdialektes zu gewinnen. Man erkennt hier deutlich den Einfluß seines Lehrers Bücheler. Da das Problem der Dialektmischung in den mittelenglischen Dichtungen ähnlich liegt, erprobten sich für Morsbach die in diesen ersten Arbeiten gewonnenen allgemeinen Erfahrungen später wieder als Weg weisend. Eine dritte Arbeit aus jener Zeit, *Gregor von Corinth über den dorischen Dialekt* (Rhein. Museum f. Phil. N. F. XXXI), ist ebenfalls ein Beitrag zur griechischen Dialektkunde und zu Fragen der Überlieferung.

Nach der Promotion unterrichtete Morsbach einige Jahre am Institut seines Vaters; nebenbei befaßte er sich weiter mit Sanskrit und vergleichender Philologie und zog schließlich unter der Leitung Wendelin Foersters auch die romanische Philologie in den Bereich seiner Studien. Dieser hat neben Usener auf seinen wissenschaftlichen Werde-

gang am nachhaltigsten eingewirkt. Er erschloß dem Schüler die Erkenntnis, daß man aus der Beobachtung der Gesetze, die eine moderne Sprache beherrschen, erst die rechte Anschauung von sprachlichem Leben überhaupt gewinnt. Unter seinem Einflusse vollzog der junge klassische Philologe eine Schwenkung: es reifte in ihm jetzt der Entschluß, sich nicht, wie er bis dahin immer geplant hatte, für klassische Philologie zu habilitieren, sondern die wissenschaftliche Erforschung einer der neueren Sprachen zu seinem Lebensberuf zu machen. Wenn er schließlich das Englische wählte, so lag das vornehmlich darin begründet, daß es ihm von Jugend auf doch noch vertrauter war als Französisch. Mit Wendelin Foerster, der ihm mit Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit den Weg ebnete, hat ihn später lebenslange Freundschaft verbunden. Einen Teil seiner Dankesschuld wenigstens konnte er ihm abtragen, indem er die Festgabe, *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie* (Halle, Niemeyer, 1902), die dem hervorragenden Gelehrten am 26. Oktober 1901 zur 25jährigen Lehrtätigkeit als Nachfolger von Fr. Diez überreicht wurde, redigierte und den Aufsatz *Die angebliche Originalität des frühmittelenglischen 'King Horn' nebst einem Anhang über anglofranzösische Konsonantendehnung* beisteuerte.

Einer Habilitation stellten sich nun zunächst noch Hindernisse entgegen. Wegen seiner bevorstehenden Heirat mußte er vorerst daran denken, sich eine sichere Lebensstellung zu schaffen. Daher legte er 1878 in Bonn das Examen pro facultate docendi in den klassischen und modernen Sprachen ab und übernahm nach seiner Vermählung eine Stelle am Gymnasium zu Trarbach a. d. Mosel. Als dann sein Vater im Jahre 1882 starb, kehrte er nach Bonn zurück und führte das väterliche Institut für eine Reihe von Jahren fort.

Und jetzt begann eine Zeit schwersten Ringens für ihn. Um sich für Englisch zu habilitieren, konnte er auf dem Fundament, das er während seiner Studienjahre gelegt hatte, nicht unmittelbar weiterbauen, sondern war er gezwungen, zunächst energisch Germanistik zu treiben und sich überhaupt erst in die Anglistik als Wissenschaft einzuarbeiten. Dabei unterrichtete er täglich acht Stunden an seinem Institut, dessen

äußere Leitung, mit welcher Tatkraft ihm auch die treue Lebensgefährtin diese Aufgabe erleichtern mochte, außerdem noch ein gut Stück seiner Zeit und Spannkraft verschlang. Wenn er jetzt von diesem Lebensabschnitt spricht, vergißt er niemals, sich wiederum in Dankbarkeit Wendelin Foersters zu erinnern, der ihm damals helfend zur Seite stand und dem bisweilen Erlahmenden Mut zusprach. Wer durch eine solche Lebensschule gegangen ist, hat Verständnis für die Not des anderen: gerade diejenigen unter Morsbachs Schülern, die gleich ihm schwer zu kämpfen haben, dürfen sich bei ihm besonders tatkräftiger Förderung erfreuen.

Nach der Habilitation im September 1884 war er aus mancherlei Gründen in der Lage, das Institut allmählich eingehen zu lassen und sich mehr seinen Facharbeiten zu widmen. Zu dieser Zeit trat er in regen freundschaftlichen Verkehr mit Moritz Trautmann, dem Ordinarius für Englisch an der Bonner Hochschule. Seine erste anglistische Schrift, *Über den Ursprung der neuenglischen Schriftsprache* (Heilbronn, Henniger, 1888), erregte die Aufmerksamkeit der Fachgenossen in hohem Maße. Ein Ruf nach Prag in demselben Jahre zerschlug sich; dagegen wurde er im Anfange des Jahres 1892 in Bonn zum außerordentlichen Professor und gleich darauf zu Ostern in derselben Eigenschaft nach Göttingen berufen, um Brandl zu ersetzen. Nachdem er im Sommer ebenfalls des Jahres 1892 eine sehr vorteilhafte Berufung nach Groningen (Holland) abgelehnt hatte, erhielt er Ostern 1893 ein Ordinariat und blieb der Georgia-Augusta treu, als er in Bonn zum Nachfolger Trautmanns ausersehen war. Seit 1902 ist Morsbach ordentliches Mitglied der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstages brachten ihm Freunde und Schüler eine prächtige, von Ferdinand Holthausen und Heinrich Spies redigierte *Festschrift* dar (zugleich als 50. Band seiner *Studien*).

Zu öfteren Malen unternahm Morsbach Reisen nach Belgien, Frankreich, Italien und England zu wissenschaftlichen Zwecken; und insbesondere wiederholten sich die Reisen nach England früher fast alle zwei oder drei Jahre. Im Jahre 1910 begab er sich, begleitet von seinem Sohne,

als Austauschprofessor nach Amerika, indem er einer Einladung der Universität zu Chicago folgte. In seinen Übungen und Vorlesungen während des Universitätsquartals von Oktober bis Dezember behandelte er auf besondere Bitte der dortigen anglistischen Dozenten, die — was charakteristisch ist für amerikanische Verhältnisse — den Kern seiner Zuhörerschaft bildeten, die alt- und mittelenglischen Dialekte. In öffentlichen Vorträgen sprach er über Shakespeareprobleme, andere literarische und vereinzelt auch sprachhistorische Themen. Nachdem er der Aufforderung zweier anderer Universitäten (Wisconsin und Ann Arbor), auch an ihnen Vorlesungen zu halten, stattgegeben hatte, benutzte er die ihm verbleibende Zeit, um Land und Leute noch gründlicher kennen zu lernen, besuchte er New York, Philadelphia, Washington, die Niagarafälle. Über seine Erfahrungen, speziell an den Universitäten, hat er uns im privaten Kreise und öffentlich — vielfach in der allen seinen Freunden und Schülern bekannten launigen Weise — berichtet.

In Göttingen, das ihm zur zweiten Heimat geworden, hat er ein reiches Wirken im Dienste der Wissenschaft und — edler Menschlichkeit entfaltet. Seit vielen Jahren ist er Vorsitzender der Ortsgruppe Göttingen des »Vereins für das Deutschtum im Auslande« (»Allgemeiner deutscher Schulverein«) und war auch früher Leiter des Vereins »Göttinger Volksbibliothek«, an dessen Gründung er vornehmlichen Anteil hatte. Weltabgewandtes Gelehrtentum ist dem Rheinländer, auf dessen heitere Grundstimmung auch die kühlere norddeutsche Atmosphäre nicht erkältend einwirkte, zeitlebens fremd geblieben. Durch seinen offenen Sinn für alles Schöne in Natur und Kunst, seinen Humor und die Ungezwungenheit seiner Art sich zu geben zwingt er Kollegen und Schüler in den Bannkreis seiner eigenartigen Persönlichkeit. Seinen norddeutschen Studenten, die an ein gut Teil professoraler Zurückhaltung gewöhnt sind, ist er ein mitstrebender Freund. Und in seinem Hause, das ihnen offensteht, finden sie die ihnen meist unbekannte rheinische Art, die dort auch gerade deswegen wurzelständig geblieben, da seine Gattin Stammesgenossin ist. Schweres Unglück, das ihm nicht erspart blieb, hat die Elastizität seines Wesens nicht brechen können; auch nicht der grausamste Schicksals-

schlag, der ihn traf, als gleich am Anfange des Weltkriegs (am 7. November 1914) sein einziger, zu den größten Hoffnungen berechtigender Sohn Alfred in Flandern von der Kugel eines Engländers tödlich niedergestreckt wurde — von der Kugel eines Gliedes jener Nation, für deren Verständnis der Vater soviel getan hatte. Eine Weile schien er wie betäubt. Aber der in ihm ruhende reiche Schatz an Liebe, der gebieterisch nach Auswertung heischte, rüttelte ihn bald aus lähmender Trauer: die Lebensgefährtin drohte unter dem Schmerz um den über alles geliebten Sohn zu erliegen und bedurfte des Trostes und der Stütze; die drei verheirateten Töchter und ihre Familien konnten seiner teilnehmenden Fürsorge nicht entraten; die Wissenschaft gab einen treuen Diener noch niemals wieder frei; und das Vaterland brauchte ihn, wo es galt, die Volksgenossen wider die »englische Gefahr« zu einen und sie mit froher Zuversicht zu erfüllen — braucht ihn jetzt noch, wo es gilt, sich nicht in nutzlosen Klagen über das hinter uns Liegende zu erschöpfen, sondern die Hand zu raschem Neuaufbau zu leihen.

»Inserviendo consumor«: und der Wissenschaft gegenüber hat Morsbach diese selbstauferlegte Forderung am treuesten erfüllt.

Wenn man seine gesamte wissenschaftliche Tätigkeit, wie sie sich in Schrift und Wort äußert, kennzeichnen will, genügt es nicht, die zahlreichen Gebiete aufzuzählen, auf denen er Großes geleistet hat; man wird ihr gerechter, indem man, weniger schematisch verfahrend, zunächst eine Charakteristik seiner wissenschaftlichen Eigenart versucht.

In seiner ganzen geistigen Struktur überwiegt das Verstandesmäßige; und begabt mit einer ungewöhnlichen Schärfe des Denkens, einer Fähigkeit, die temperamentvolle Behandlung im einzelnen nicht ausschließt, entkleidet er eine Frage allen verhüllenden Beiwerks: er sieht das Problem, er beherrscht die Kunst der Fragestellung; das ist das Kennzeichen, und zwar das einzige, des wirklichen Gelehrten. Und ist die Richtung festgelegt, in der die Untersuchung verlaufen muß, führt er diese nach exakt methodischen Grundsätzen durch: die eigene Anlage logischen Unterscheidungsvermögens und die strenge Schulung durch die klassische Philologie befähigen ihn zu unvoreingenommener Würdigung des Beweis-

materials, das ihm aus den verschiedenartigsten Quellen zuströmt.

Bei einer solchen Gesamtorientierung wissenschaftlicher Individualität ist es nicht verwunderlich, daß ihn auch nur die Probleme interessieren: er ist nie in den Niederungen unserer Wissenschaft gewandelt, sondern hat lediglich zu den wichtigsten Streitfragen, und zwar zu fast allen, Stellung genommen. Indem er ein Wegweiser sein wollte und gewesen ist, hat er allerdings nicht den Wunsch gehegt (wenigstens nicht für längere Zeit), noch die Muße gefunden, selbst eine große, breite Straße auszubauen. Daß er den Beruf dazu nicht in sich fühlt, dafür gibt neben seiner Neigung, nur prinzipiell wichtige Fragen zu erörtern, sein rheinisches Naturell den Schlüssel: die leichte Beweglichkeit des Geistes, die sich mit jener hervorragenden Verstandesschärfe paart.

So ist seine *Mittelenglische Grammatik* (Erste Hälfte, Halle, Niemeyer, 1896) Torso geblieben und — mit dieser Tatsache müssen wir uns leider abfinden — wird es bleiben. Im Stil einer breiten Untersuchung konzipiert, war sie von vornherein zu groß angelegt; um sie in der begonnenen Weise zu Ende zu führen, hätte er sich, so äußerte er sich mir gegenüber noch letzthin, zu einseitig und auf eine zu lange Zeit auf ein engumgrenztes Studiengebiet festgelegt. Und als ein sehr ins Gewicht fallendes äußeres Moment, das der wissenschaftlichen Produktion eines jeden Anglisten Eintrag tut, kommt noch eine Tatsache hinzu; über sie hat sich Morsbach schon im Vorwort zu seiner Grammatik ausgesprochen: unsere Disziplin mit ihrer gegenüber anderen Philologien verhältnismäßig geringeren Durchbildung stellt an ihren einzigen Vertreter an der Universität besonders hohe Anforderungen, wenigstens wenn er seine Hörer pflichtgemäß in alle Gebiete des Faches einführen will.

Einen Überblick über seine Forschertätigkeit zu gewinnen, soweit sie literarisch ihren Niederschlag gefunden hat, ist nicht leicht; hat er doch seine Ansichten nicht so häufig in selbständigen Schriften, als gerade an weniger in die Augen fallenden Stellen, in Vorträgen, Rezensionen usw. umschrieben. Knappheit des Raumes zwingt mich zu nur andeutungsweiser Herausstellung des Wichtigsten: zudem werden

spätere Generationen, aus größerem Abstande schauend, noch klarer urteilen.

Auf linguistischem Gebiete war er immer am bedeutendsten. Gleich in seinem frühesten anglistischen Werke, *Über den Ursprung der neuenglischen Schriftsprache,* schnitt er ein wichtiges und methodisch interessantes Thema an. Indem er die Frage aus der Sphäre der Hypothese heraushob und ihre Behandlung in die Bahn sachlicher Beweisführung leitete, gelangte er zu einem Resultat, dessen Richtigkeit auch heute noch nicht angezweifelt werden kann, und auf dem spätere Forscher weitere Untersuchungen basieren konnten. Seitdem pflegt er das Gebiet der mittelenglischen Grammatik mit besonderer Vorliebe. Literarische Frucht dieser Studien war die erste Hälfte der *Me. Grammatik* mit ihren wertvollen einleitenden Kapiteln, unter denen diejenigen über die Hauptmerkmale der mittelenglischen Dialekte sowie über den Akzent und die Quantität besondere Hervorhebung verdienen. Von den kleineren Beiträgen zur mittelenglischen Grammatik darf seine Besprechung des Luick'schen Buches *Untersuchungen zur englischen Lautgeschichte* (Straßburg, Trübner, 1896), die unter dem Titel *Über einige Probleme der englischen Sprachgeschichte* (Archiv f. n. Spr. C, 1898, S. 53 ff. und 267 ff.) erschienen ist, nicht vergessen werden: zwar hat er seinen hier erhobenen Widerspruch gegen die Ansicht Luicks in der Frage der mittelenglischen (speziell nördlichen) Dehnung des altenglischen *i* und *u* in offener Tonsilbe später fallen lassen; doch ist die Untersuchung für die Klärung dieses Streitpunktes und anderer fruchtbar geworden. Von dem Mittelenglischen suchte er Anknüpfung der Fäden nach rück- und vorwärts. Der Vorwurf, er habe diese Sprachperiode einseitig bevorzugt, besteht nicht zu Recht. In der inhaltsreichen Rezension der Schrift O. F. Emersons *The History of the English Language* (New York, 1894) in Anglia Beibl. VII (1897) S. 321 ff. machte er der Hypothese von der anglo-friesischen Spracheinheit den Garaus. Aus seiner souveränen Beherrschung des Mittelenglischen heraus vermochte er die altenglischen Palatalisierungsgesetze neu und richtig zu formulieren (vgl. Anmerkung zu E. Björkman *Scandi-*

navian Loan-Words S. 147 ff.). Daß er die nachmittelenglische Zeit nicht vernachlässigte, können die Hörer seiner Vorlesungen über Neuenglische Laut- und Formenlehre und anderes bezeugen. Eine von ihm im Manuskript nahezu fertiggestellte Schrift, *Grundzüge der englischen Sprache in ihrem Zusammenhang mit der Geschichte und Kultur*, wird den Ertrag all dieser umfassenden Studien bilden und einen gewissen Ersatz für die mittelenglische Grammatik darstellen. — Wie in der Darlegung der Entwicklung der Laute und Formen des Englischen steht Morsbach auch in der Syntax ganz auf dem Standpunkte der heutigen Forschung. Syntax ist nicht vorwiegend Konstruktionslehre im Sinne der Alten, noch darf sie überhaupt mit Logik identifiziert werden; vielmehr hat sie nach ihm lediglich die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Bedeutungsinhalt des Empfundenen, Wahrgenommenen, Vorgestellten und dem in der Rede entsprechenden lautlich-sinnlichen Substrat zu prüfen (so schon in der Rezension von L. Kellners Buch *Historical Outlines of English Syntax*, London, 1892, in der Deutsch. Literaturzeit. 1893 Sp. 620 ff.). Von diesem Gesichtspunkt behandelt er sie in anregendster Weise in seinen Vorlesungen. Eine Abhandlung *Grammatisches und psychologisches Geschlecht im Englischen* (Berlin, Weidmann, 1913) gibt denen, die nicht das Glück gehabt, zu seinen Schülern zu zählen, einen Begriff von seiner auch für andere Philologien vorbildlichen und fördernden Art, eine solche syntaktische Teilfrage wie die der Entstehung eines grammatischen Genus auf rein psychologischer Grundlage zu lösen. — Als Textkritiker fordert der Mitherausgeber der *Alt- und mittelenglischen Texte* (zusammen mit F. Holthausen, Heidelberg, Winter, 1901 und sp.), wie es seiner ruhig und objektiv abwägenden Grundstimmung entspricht, konservativ-schonende Zurückhaltung gegenüber dem Überlieferten (vgl. seine *Bemerkungen zum 'Havelok'*, Engl. Stud. XXIX, 1901, S. 368 ff.).

Zu Fragen der Literaturgeschichte hat er weniger häufig Stellung genommen: doch, wo es geschah, immer in eigenartiger, weitere Perspektiven eröffnender Weise. In der Abhandlung *Zur Datierung des Beowulfepos* (Nachr. d. Kgl. Ges. d. Wissensch. z. Göttingen, Ph.-hist. Kl. 1906 S. 251 ff.)

konnte er durch Verwendung neuer sprachlich-metrischer und anderer Kriterien für dies Gedicht eine verhältnismäßig genaue Zeitgrenze der Entstehung festlegen. Seine Ergebnisse, die neuerdings von Schücking (Braunes Beitr. Bd. 42) mit unzureichenden Gründen bestritten wurden, werfen Licht auf die Chronologie der übrigen poetischen altenglischen Denkmäler und rücken den Beowulf in eine völlig andere Beleuchtung. Auf Grund einer Untersuchung des Namenmaterials im *King Horn* in der schon erwähnten Abhandlung *Die angebliche Originalität des frühmittelenglischen 'K. H.'* erbrachte Morsbach den Beweis, daß der Dichter eine ältere anglofranzösische, nicht englische, Bearbeitung der Hornsage benutzt haben muß (vgl. seine Nachträge zu den Beweisargumenten in der Rezension von O. Hartensteins *Studien zur Hornsage* (Heidelberg, 1902), in der Deutsch. Literaturzeit. 1902 Sp. 2717 ff.; auch kam Deutschbein in seinen *Studien zur Sagengeschichte Englands* (1906) auf anderem Wege zu demselben Ergebnis). — Sein Aufsatz *Chaucers Plan der 'Canterbury Tales' und Boccaccios 'Decamerone'* (Engl. Stud. XLII, 1910, S. 43 ff.) gab den Anstoß zu einer ganzen Reihe von Arbeiten amerikanischer Gelehrter über denselben Gegenstand. — Es ist selbstverständlich, daß die Shakespeare-Probleme stets die größte Anziehungskraft auf ihn ausübten. In den Festvorträgen *Shakespeare als Mensch* (gehalten vor der Sh.-Gesellschaft am 23. April 1908, abgedr. im Sh.-Jahrbuch XLIV S. XIII ff.) und *Zur Charakteristik der Persönlichkeit Shakespeares* (Kaiser-Geburtstagsrede 1916, separat gedruckt und in der Internat. Monatsschr. für Wissenschaft usw., X, 1916, Sp. 933 ff.) zerriß er ebenso wie in der Abhandlung *Die Sonette Shakespeares im Lichte der Überlieferung* (Nachr. der Kgl. Ges. d. Wissensch. z. Göttingen, Ph.-hist. Kl. 1915 S. 137 ff.) den Schleier, den Sage und Hypothesensucht um die Person und das Werk des Dichters gewoben haben. Das innerste Wesen des Euphuismus erläuterte er mit feinem Einempfinden in diese Stilart an Proben aus Lyly und charakterisierte durch vergleichende Betrachtung der Rede des Brutus im Julius Caesar die Arbeitsweise des eigenartig schaffenden Shakespeare, der, obwohl von dem Modestil beeinflußt, der Rechtfertigungsrede ein besonderes, ihr ange-

messenes künstlerisches Gewand gab (*Shakespeare und der Euphuismus*, a. a. O. 1908 S. 660 ff.). Über zahlreiche Einzelfragen, auch solche der Elisabethanischen Literatur überhaupt, trug er seine Ansichten vor in den Nachträgen zu F. Th. Vischer, *Shakespeare-Vorträge*, 6 Bde. (Stuttgart, Cotta, 1899—1905). — Von den neueren Dichtern hat Robert Burns in Morsbach einen glänzenden Interpreten gefunden. Durch seine Vorlesung angeregt, trugen Hörer und Hörerinnen im Jahre 1910 Burns'sche Lieder in den Originalmelodien vor. Morsbach beschrieb in einer Einleitung, gedruckt unter dem Titel *Die Lyrik Robert Burns'* (Göttingen, Calvör, 1910), die typischen Züge der Gedichte und — was besonders wertvoll — der ihnen zugrunde liegenden alten schottischen Melodien, zu denen die Texte nur »Illustrationen« sind. (Weitere Ausführungen dazu brachten Hoops, Palmgren und letzthin Hecht.)

Morsbachs eigene Forschertätigkeit wird durch die seiner Schüler in glücklichster Weise ergänzt. Die Arbeiten aus der Göttinger Schule, die zum größten Teil in die von ihm herausgegebene Sammlung *Studien zur Englischen Philologie* (Halle, Niemeyer, seit 1897) aufgenommen sind, verraten deutlich seinen bestimmenden Einfluß in der großartigen Vielseitigkeit der erörterten Probleme und im einzelnen in der Anlage und Durchführung der Untersuchung. In ihnen steckt eine gewaltige Summe des Ertrages seiner eigenen Lebensarbeit, denn er kargte niemals mit Anregungen und Gedanken, sondern spendete freigebig und selbstlos aus der Fülle eigenen Besitzes.

Wie Morsbach als Gelehrter ist er auch als Lehrer universal, weil es ihm als unabweisliche Pflicht gilt, beiden Aufgaben seiner Stellung, Forschung und Lehre, in gleicher Weise gerecht zu werden. So behandelt er in seinen Vorlesungsreihen und Seminarübungen Phonetik, Sprachgeschichte in allen ihren Teilen, Literatur von den ältesten Zeiten bis Shaw, Galsworthy und den Vertretern der anglo-irischen Renaissance-Dichtung; kulturhistorische Tatsachen finden reichliche, beiläufige Besprechung. Seine Vorlesungen und Übungen über Metrik sind besonders anregend, denn begabt mit einem feinen musikalischen Empfinden, vermag er metrischen Dingen auf den Grund zu gehen. Da er selbst

praktischer Schulmann gewesen und seit etwa fünfzehn Jahren Ferienkurse für Oberlehrer hält, hat er die Fühlung mit der Schule nicht verloren und kennt ihre Nöte: seine Ausführungen in dem Vortrage *Universität und Schule,* auf den schon Bezug genommen wurde, sind Beweis dafür. Daher nimmt er auf die Bedürfnisse der Praxis Rücksicht, soweit es ihm im Rahmen des Universitätsunterrichts möglich ist und dessen vornehmste Aufgabe, wissenschaftliche Persönlichkeiten heranzubilden, nicht behindert. Der Kreis seiner Vorlesungen und amtlichen Pflichten wurde noch erheblich erweitert, als 1917 der Göttinger Hochschule von der Preußischen Regierung »die Pflege des englisch-amerikanischen Kulturkreises« übertragen wurde. Seitdem hält Morsbach in jedem Semester vor einem größeren Zuhörerkreise öffentliche Vorträge über die anglo-amerikanische Kultur und Literatur. — Sein Vortrag ist klar und anschaulich, vielfach humoristisch: auch nicht frei von manch fröhlicher Abschweifung, verläßt er doch zur Freude seiner Hörer bisweilen die breiten, wohlgepflegten Straßen der Wissenschaft, um sich in liebliche Seitenpfade zu verlieren. Solche kleinen Episoden tun aber dem immer strengen Gesamtcharakter seiner Lehrweise, welche die größten Anforderungen an die Fassungskraft des Hörers stellt, keinen Eintrag.

Wenn Morsbach an seinem siebzigsten Geburtstage rückschauend die Summe seiner Lebensarbeit betrachtet, darf ihn tiefe innere Befriedigung erfüllen: doch dies Gefühl wird ihm nicht Anlaß sein zu wohlverdientem Ausruhen: an Arbeitskraft und Arbeitsfreudigkeit, an Frische des Verstandes und Temperaments vielen Jüngeren überlegen, schmiedet er immer neue Pläne. Möge ihm zu ihrer Verwirklichung noch manches Lebensjahr geschenkt sein!

Göttingen, im November 1919. Fritz Roeder.

SEAFOLA IM *WIDSITH.*

In seiner vortrefflichen Monographie über *Widsith* (1912) hat R. W. Chambers die Hypothese zu begründen versucht (S. 41 ff.), das in v. 115 genannte Namenpaar »Seafola und Theodric« beziehe sich auf den Ostgotenkönig und den Herzog Sabene von Ravenna, den das mhd. Epos *Dietrichs Flucht* (nach DHB. II, LIV zwischen 1285—90) als treuen Vasallen Dietrichs öfter erwähnt. Da es scheint, daß diese zweifellos lockende Gleichung mehrfach Zustimmung gefunden hat und fast als feststehende Tatsache betrachtet wird, dürfte es nicht überflüssig sein, ihre innere Unwahrscheinlichkeit im einzelnen aufzudecken.

Wir besitzen gerade aus dem 13. Jahrh. reichliche und umfängliche literarische Bearbeitungen der Dietrichsagen, doch weiß keine etwas von diesem Sabene als der Verfasser von *DFl.*, der anerkanntermaßen in willkürlicher Namenhäufung und Erfindungen schwelgt. Das schließt natürlich nicht a priori aus, daß der Name aus einer ältern Überlieferung stammen könnte, zeigt aber von vornherein, daß sein Auftreten in *DFl.* an sich noch wenig besagt, wenn nicht äußere Zeugnisse oder innere Indicien aus seiner Rolle und Bedeutung für die Handlung hinzutreten. Was weiß nun der Verfasser von ihm zu berichten? Sabene ist in Ravenna geboren (7345), ist dort Herzog (2707) und hat Land und Leute von Dietrich zum Lehen (2721). Bei Ausbruch der Feindseligkeiten zwischen Dietrich und Ermanrich sendet er Dietrich Botschaft (2890 ff.), und wird unter den Helden genannt, die nach Bern eilen (3011); als bei der Vertreibung Dietrichs aus seinem Vatererbe alle Vesten an Ermanrich ausgeliefert werden müssen, »scheidet« auch S. (kampflos) von Ravenna (4058). Er erscheint dann wieder unter den Getreuen, die sich während Dietrichs Landflucht in Mailand unter dem Herzog Tîdas sammeln (5729); in der Schlacht vor Mailand muß

er dann mit gefallen sein, denn bei der Erzählung von Ermanrichs Flucht nach Ravenna fügt der Dichter hinzu: "owê, daz ez niht weste Sabene! daz ist mir hiute und immer leit" (6524 f.), was keinen andern Sinn haben kann als »ach daß S. das nicht erlebte!« In der Tat wird 7165 ff. Witege zum Markgrafen über das wiedergewonnene Ravenna eingesetzt und bei dieser Gelegenheit Sabenes Fall von Dietrich beklagt.

So spielt denn Saben wie so viele andere Namen in *DFl.* nur eine Statistenrolle, noch dazu eine völlig passive. Er greift nirgends in die Handlung ein. Nicht einmal eine Waffentat wird von ihm erzählt, obwohl er dreimal »der starke S.« heißt (5729, 5849, 7346). Daß hinter diesem Epitheton nicht etwa der Niederschlag einer dem Verfasser unbekannt gebliebenen Sage zu suchen ist, zeigt seine häufige Anwendung: auch Wolfhart (z. B. 3000, 3203), Helmschart (3406), Wernher (2432), Reinhêr (9678) und andere sind damit bedacht; wie könnte auch ein Held anders als »stark« sein? Es bleibt also nur éin Punkt, an dem die Vermutung eines älteren Sagenhintergrundes einsetzen könnte, Sabens enge Verbindung mit dem sagenschweren Namen Ravenna. Versucht man sich zu vergegenwärtigen, welche Rolle diese Stadt in einem Theodorichliede des 6. Jahrh. gespielt haben kann, so ist im historischen oder sagenhaft-historischen Ausgangspunkte Ravenna nur als der heißumstrittene Sitz des Gegners, nicht als Heimat eines ostgotischen Heerführers denkbar. Immerhin, die farblose Vorstellung des Verfassers von *DFl.* könnte der letzte unverstandene Rest eines älteren bedeutungsvollen Zusammenhangs Sabenes mit Kämpfen um Ravenna sein. Aber selbst diese vage Möglichkeit wird dadurch in Frage gestellt, daß neben Saben auch ein zweiter Name in Verbindung mit Ravenna erscheint, Friderîch, der 2719 ff. neben ihm in R. auftritt, gleich ihm Fürst ist und von Dietrich Land und Leute hat, gleichfalls Herzog ist (5755), und wiederholt mit S. in einem Atem genannt wird (3011/12 "ez sint komen ... und der herzoge Saben | unde Friderîch von Raben"; 5729/30 "dâ was der starke Sabene | und Fr. von Rabene"; 5849/50 "iu kumt der starke S. | und F. v. R."); nach der Vorstellung des Dichters überlebt er Saben (9874).

Sollten nun beide Namen in traditioneller Verbindung mit

Ravenna dem Dichter zugekommen sein? Das ist vom sagentechnischen Gesichtspunkt aus nicht eben wahrscheinlich. Kommt überhaupt einer von ihnen in Frage, so hätte den ersten Anspruch darauf Friderîch, da er (ohne den Beinamen) auch in *Alphart* und in *Rabenschlacht* als Held Dietrichs bezeugt ist, und ein historischer Rugierfürst dieses Namens wirklich an Theodorichs Seite gegen Odoaker kämpfte (s. Verf. DHS. I 134, Chambers S. 222 mit weiterer Literatur). Liegt hier, was wohl möglich ist, ein alter Zusammenhang vor, so bleibt für Saben kein Raum übrig; neigt man aber trotz der auffallenden geschichtlichen Parallele dazu, Fr. für eine Phantasiefigur des Dichters zu halten wie so manche andere, wie ließe sich da begründen, daß der sonst unbezeugte Saben, dem keine geschichtliche Parallele zur Seite steht, mehr Anspruch auf Glaubwürdigkeit haben sollte?

Die Vermutung liegt nahe, daß der Name "Sabene" vom Dichter einfach gewählt wurde, um einen bequemen Reim auf "Rabene" zur Hand zu haben. Nicht weniger als 11 mal klingelt dieser Reim in *DFl.* an unser Ohr; selbst die Erwähnung von Sibichs Sohn Sabene (wohl aus Biterolf entlehnt) zieht automatisch den Vers nach sich »er was niht von Rabene« (8365) — ein Seitenstück naiver Reimfreudigkeit zu 7111 ff.: »der diesen Rat gab, 'daz was niht Sibeche: dirre der hiez Gibeche'«. Andere Reime auf R. oder S. als untereinander kennt *DFl.* überhaupt nicht, weitere 16 R. und 2 S. sind im Versinnern untergebracht. Andere Gedichte zeigen, daß die Auswahl an brauchbaren Reimen sehr beschränkt war und die Verfasser daher dem Namen Raben(e) im Reime gerne ausweichen (Rabenschlacht: 18 mal im Versinnern, nie im Reim; Biterolf: 4 mal, davon 1 mal im Reim mit 'degene'; Ecke 1 mal im Vers, Virginal 2 mal im Vers und 1 mal im Reim: 'habene', Alphart 1 mal im Reim zu 'erhaben'); und ähnlich steht es mit Saben(e) (Bit. 8 mal. davon 1 mal im Reim: 'habene'; Wolfdietrich A nennt rund 50 mal den Namen S., davon nur 15 mal im Reim, und zwar mit geringer Variation, 1 mal: 'gegraben', 14 mal: 'haben' bzw. Composita; alle Zahlen auf Grund rascher Durchsicht mit Hilfe der Indices im DHB); der Vergleich (selbst wenn er nicht erschöpfend sein sollte) zeigt, wie auffallend das Namengeklingel 'Sabene: Rabene' ist.

Gewiß kann sich auch die bisherige Deutung des Seafola auf den Ratgeber Hugdietrichs nur auf ein Epos des 13. Jahrh. stützen: aber in diesem ist die Kolossalfigur des fränkischen Majordomus das treibende Prinzip der Handlung, während für den Namen in *DFl.* eine Rolle in der Ostgotensage erst konjiziert werden müßte, so daß selbst im günstigsten Falle nur éine Deutungsmöglichkeit gegen die andere stünde. Daß aber nicht nur der zufällige Gesichtskreis unserer Sagenkenntnis den Saben von *DFl.* so in den Schatten rückt, sondern starke Verdachtsmomente bestehen, ihn für eine Erfindung des Dichters zu halten, dürfte aus den obigen Darlegungen hervorgehen.

Würzburg. O. L. Jiriczek.

DAS VERHÜLLEN DES HAUPTS BEI TOTEN, EIN ANGELSÄCHSISCH-NORDISCHER BRAUCH.

(Zu Beowulf 446: *hafalan hydan.*)

Die Stelle Beow. 445 f. *Na þu minne þearft hafalan hydan* hat mancherlei Auslegung erfahren. Der buchstäbliche Sinn der Worte, die Beowulf vor dem Kampf mit Grendel an Hrothgar richtet, ist klar. *Hȳdan* bedeutet gewöhnlich 'verbergen, abscondere', wird aber auch vom Einstecken des Schwerts in die Scheide gebraucht, wo es soviel wie 'umhüllen' ist. *Hafala, hafela, heafola* swm., in andern germ. Sprachen bislang nicht nachgewiesen, ist Synonymon von *hēafod* 'Haupt' (s. die Belege bei Bosw.-Toller). Der wörtliche Sinn der Beowulfstelle ist also: 'Du brauchst nicht mein Haupt zu verbergen' oder 'zu verhüllen'. Aber wie sind die Worte im Zusammenhang der Rede Beowulfs gemeint?

Thorpe übersetzte: 'thou wilt not need my head to hide' mit dem erläuternden Zusatz: 'thou wilt have no occasion to bury me, as my body will be devoured by Grendel.' Ebenso faßt Rieger (Z. f. d. Ph. 3, 387; 1871) die Stelle auf: 'Nicht darfst du mein Haupt (im Grabhügel) bergen.' Ihm schließt sich Gering (ebd. 12, 124; 1881) an; er meint. in den Worten sei eine Anspielung auf die Pflicht Hrothgars, den Gefallenen zu bestatten, enthalten. In seiner Übersetzung der Dichtung (1906) gibt Gering die Stelle wieder: 'Du brauchst mein Haupt dann nicht zu bergen.' Ebenso Trautmann (1904): 'Nicht brauchst du mein Haupt zu bergen.' Von englischen Übersetzern reihen sich an Tinker (1902): 'Thou shalt have no need to bury my head', und Child (1904): 'Thou shalt not need then to hide my head away.' Auch Bosworth-Toller (im Ags. Dict.) und Wyatt (in seiner Beowulfausgabe) fassen *hȳdan* als 'bury'. Und Sedgefield sagt in der 2. Auflage

seiner Beowulfausgabe (1913) von den verschiedenen Auslegungen der Stelle: "None is more convincing than the obvious rendering given by Thorpe." — Aber gegen diese Auffassung spricht der Umstand, daß nur vom Kopf, nicht vom ganzen Körper die Rede ist. H. Wood meint deshalb, der Sinn der Stelle sei: "'Thou wilt not have to bury so much as my head' (for Grendel will be a thorough undertaker), — grim humor"; also: 'Du brauchst nicht einmal meinen Kopf zu begraben, weil Grendel alles verschlingen wird.' Das wäre an sich denkbar, aber das 'nicht einmal' findet im ags. Text doch keinerlei Stütze.

Cosijn (Aantekn. 9; 1892), wie vor ihm schon Simrock, denkt an die Sitte der Leichenwache. Er zieht V. 2909 zum Vergleich heran, wo Wiglaf an der Leiche Beowulfs *healdeð heafodwearde* 'die Kopfwache hält'. Er meint, *hafalan hȳdan* (d. i. *hēdan*) sei gleichbedeutend mit *hēafodwearde healdan* 'de wacht bij het lijk houden', 'die Leichenwache halten'. Aber V. 446 steht *hȳdan*, nicht *hēdan*, und *hȳdan* heißt 'verbergen, verhüllen', nicht 'hüten'.

Auch Heyne in seiner Ausgabe zieht den Ausdruck *heafodweard* als Parallele heran, aber er hat nicht die Totenwache an der Leiche Beowulfs im Sinn, sondern die Ehrenwache, die dem König gestellt werden mußte, wenn er auf Reisen irgendwo übernachtete. Heyne übersetzt also: 'Du brauchst mir keine Hauptwache beizugeben.' Ihm schließt sich John Leslie Hall (1897) in seiner Übertragung an: 'Thou needest not trouble a headwatch to give me?' Und auch Schücking in der 11. und 12. Auflage von Heynes Ausgabe hält immer noch an dieser Erklärung fest. Aber Heynes Ehrenwache scheitert an der gleichen Tatsache wie Cosijns Leichenwache: *hafalan hȳdan* heißt 'das Haupt verbergen', aber nicht 'das Haupt behüten, bewachen'.

Eine neue Erklärung gab Konrath (Arch. f. N. Spr. 99, 417 f.; 1897). Er übersetzt wörtlich: 'das Haupt verhüllen, bedecken' und denkt dabei an die sog. Leichenhilfe bei den Skandinaviern, wie sie Weinhold in seinem »Altnord. Leben« S. 474 schildert. »Der nächste Verwandte tritt zu der Leiche und vollzieht den Liebesdienst: er drückt Mund, Augen und Nase zu, streckt den Leib und bedeckt den Kopf mit einem Tuche ... Der Kopf ward um-

hüllt und dann die ganze Leiche mit einem Tuche bedeckt. Wer von einem Toten, namentlich von einem Gefährten, fortging, ohne ihn zu verhüllen (*hylja*), mochte er nun an einer Krankheit oder gewaltsam gestorben sein, ward nach isländischem Rechte verbannt.«

Konraths Deutung, die sachlich vortrefflichen Sinn gibt und auch mit dem Wortsinn durchaus im Einklang steht, hat bislang verhältnismäßig wenig Zustimmung gefunden. John R. Clark Hall hat sie aufgenommen: in seiner Prosaübersetzung (1901) schreibt er: 'Thou wilt have no need to cover my head' und in seiner metrischen Wiedergabe (1914): 'You will never have need to cover my head.' Gummere (1909) übersetzt: 'Nor need'st thou then to hide my head,' wozu er bemerkt: "That is, cover it with a face-cloth. There will be no need of funeral rites." Auch Holthausen in seiner Ausgabe (3. Aufl. 1913) schließt sich Konrath an; und Klaeber (Angl. 36, 174; 1912) meint: »Die Worte *na þu minne þearft hafalan hydan* setzen vielleicht den christlichen Bestattungsbrauch voraus.«

Wenn diese sonst sehr einleuchtende Erklärung Konraths bislang nicht allgemein Beifall gefunden hat, so liegt das vielleicht daran, daß er den Brauch, das Haupt des Toten mit einem Tuch zu bedecken, nur für die altnordischen Völker und (unter Berufung auf Brand, Popular Antiquities of Great Britain) für das heutige England nachweisen konnte. Schon Zupitza, dem Konrath seine Vermutung als Student mitteilte, verlangte den Nachweis des Brauchs auch bei den Angelsachsen.

Diesen Nachweis möchte ich im folgenden erbringen. Die heilige Æthilthryth, Tochter des Ostangelnkönigs Anna, Gemahlin Königs Ecgfrith von Nordhumbrien, starb, wie Beda H. Eccl. IV 19(17) berichtet, 680 als Äbtissin eines Klosters in Ely, das sie selbst gegründet hatte. Ihrem Wunsch gemäß wurde sie in einem Holzsarg bestattet. Sechzehn Jahr nach ihrem Tode beschloß ihre Schwester, die nach ihr das Amt der Äbtissin bekleidete, sie in einen Steinsarg umzubetten und in der Kirche beizusetzen. Als der Holzsarg geöffnet und der Leiche das Tuch vom Gesicht genommen war (*discooperto vultus indumento*), sah sie noch so frisch aus, als ob sie eben gestorben wäre. Auch die Leinentücher, in die

der Körper gehüllt war, zeigten sich wohlerhalten (*et linteamina omnia, quibus involutum erat corpus, integra apparuerunt*).

Aus diesem Bericht Bedas geht deutlich hervor, daß die Sitte, das Antlitz des Verstorbenen mit einem Tuch zu bedecken, auch bei den Angelsachsen bestand. Danach kann es wohl nicht mehr zweifelhaft sein, daß Konraths Erklärung das Richtige trifft, und daß die Worte *Na þu minne þearft hafalan hydan* sich auf jenen angelsächsisch-nordischen Brauch beziehn.

Wo dieser Brauch zuerst aufgetreten, bei den Angelsachsen oder bei den Skandinaviern, wie alt er ist, ob heidnischen oder christlichen Ursprungs, und welche Vorstellung ihm zugrunde liegt, bedarf noch weiterer Aufklärung.

Die alten Germanen pflegten ihre Toten in vorgeschichtlicher Zeit in voller Kleidung, wie sie gelebt hatten, mit Schmucksachen, Speise und Trank versehen zu bestatten, in der Meinung, daß die Verstorbenen auf ihrer Reise ins Jenseits dieser Dinge bedürften. Selbst bei Verbrennung der Leichen scheint man ähnlich verfahren zu sein. Die Leiche der Äbtissin Æthilthryth aber war anscheinend nicht in leinene Gewänder gekleidet, sondern in Leinentücher eingewickelt oder eingehüllt; eine andere Deutung lassen die Worte *linteamina omnia, quibus involutum erat corpus* kaum zu. Ob diese Einhüllung der Verstorbenen in Leinentücher bei den christlichen Angelsachsen allgemeiner üblich war, wann der Brauch eingeführt wurde, und woher er stammte, mag dahingestellt bleiben.

Uns interessiert hier im besondern die Verhüllung des Haupts bzw. des Gesichts. Wir haben Parallelen hierfür bei den Völkern des klassischen Altertums[1]). »Ganz verhüllt wurden die Toten, auch das Gesicht, wenn der Tod eingetreten war,« sagt Albrecht Dieterich (Pulcinella 191, A. 1). Sie »werden mehrfach ganz (meist bis aufs Gesicht) verhüllt dargestellt, so z. B. auf dem Orestessarkophag des Lateran steht der tote Agamemnon unter dem Torbogen der Grabkammer ganz eingehüllt in Gewänder oder Leichentücher, an der linken

---

[1]) Für freundliche Beratung bin ich meinen Kollegen Boll und Fehrle zu Dank verpflichtet.

Seitenfläche sind ebenso Aigisthos und Klytaimnestra dargestellt.« Bei Homer lesen wir, daß die Leiche des Patroklos vom Kopf bis zu den Füßen in geschmeidige Leinwand gehüllt und mit einem weißen Tuch überdeckt wurde (Il. 18, 351 f.):

ἐν λεχέεσσι δὲ θέντες ἑανῷ λιτὶ κάλυψαν
ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς, καθύπερθε δὲ φάρεϊ λευκῷ.

Auf Keos war es Vorschrift, den Verstorbenen verhüllt unter Stillschweigen zum Grabe zu tragen: τὸν δὲ θανόντα φέρεν κατακεκαλυμμένον σιωπῇ μέχρι ἐπὶ τὸ σῆμα (Dittenberger, Bulletin de Correspondance Hellénique 19, 54; 1895); und ähnlich heißt es in einem Gesetz von Delphi: τὸν δὲ νεκρὸν κεκαλυμμένον φερέτω σιγᾷ (ebd. 19, S. 10, Z. 31—33; vgl. S. 32). Bei diesen Vorschriften über die Verhüllung des Toten ist sicher in erster Linie auch der Kopf gemeint; denn daß der übrige Körper verhüllt wurde, war für die Griechen selbstverständlich. »Auch in den Latinergräbern finden sich . . . Darstellungen ganz verhüllter 'Toten' oder 'Seelen', und sonst noch oft« (Dieterich a. a. O.).

Wenn uns von Sokrates, Caesar und Pompeius berichtet wird, daß sie vor dem Tode ihr Haupt verhüllten, so mag das anders aufzufassen sein; man wird an den sterbenden Vogel erinnert, der seinen Kopf in die Federn steckt.

Von den alten Germanen ist mir die Sitte, die Toten mit verhülltem Haupt zu bestatten, bisher nur bei den Angelsachsen und Skandinaviern bekannt geworden. Ursprung, Sinn und Verbreitung der Leichenverhüllung verdienten wohl eine volkskundliche Sonderuntersuchung.

Heidelberg. Johannes Hoops.

HÆÐCYN UND *HÁKON*.

Gísli Brynjulfsson, Antiquarisk Tidsskrift (Kopenh.) 1852—54, S. 131, setzt als nordisches Äquivalent des ags. Namens *Hæđcyn* ein **Höđkon* (= **Họđkon*) an.

Bugge, Tidsskrift f. Phil. 8 (1868), S. 289, hält den Namen für eine Anglisierung des nordischen Personennamens *Hákon* (nach ihm < *hár* 'hoch' + *konr* 'Sprößling').

Rieger, Z. f. d. Ph. 2, S. 374, sieht in *Hæđcyn* ein Deminutiv auf *-kin*. Binz, Beitr. 20, S. 164 ff., zerlegt den Namen in *Hǣd* + *cynn*. Seine Argumentation krankt aber an einem Widerspruche. Das erste Glied könne nicht aus *Hapu-* entstanden sein, denn sonst finden wir im ersten Glied »immer nur die volle Form *Hapu*, *Heapu*, wie die im zweiten Glied so häufige, infolge der weniger starken Betonung ganz begreifliche Abschwächung zu *-hæp*«[1]). Dem ist entgegenzuhalten, daß Binz selber an derselben Stelle ae. Namen mit *Hæd-* an-

[1]) Ich glaube mit Binz und Müller S. 120, daß die vielen ae. Namen mit *-hæđ* (56mal im L.V.D.), aus *hapu* herzuleiten sind. Sweet, O.E.T., S. 595, sieht in diesem Namenelement ae. *hǣđ* 'heath, untilled land, waste, heather'. Dieses Wort ist im Nordischen, Gotischen und Deutschen feminini generis, und es wäre sicherlich zu verwundern, wenn es als zweites Glied eines männlichen Namens gebraucht wäre. Man darf nicht einwenden, daß ae. *hǣđ* männlichen Geschlechts war. Sweet, Hall, Kluge (Et. Wb.) geben zwar *hǣđ* als Mask. und Neutr. an, aber eine Durchmusterung der Belege wird zeigen, daß es in keinem einzigen Falle notwendig ist, das Wort anders als mit dem in den übrigen germ. Sprachen üblichen femininen Geschlecht (*jō*-Stamm) anzusetzen, und daß also das Geschlecht von Bosw.-Toller richtig beurteilt worden ist. — Zu den deutschen Frauennamen mit *-heid*, lat. *-haidis* s. Förstemann Sp. 323 f.; Kalbow S. 29; Forssner, Cont. Germ. Pers. Names, S. 7. Auch die nordischen Namen *-heiđr* (z. B. Lind Sp. 502) sind Frauennamen. Das Suffix *-hapu* findet sich im Nordischen in *Stackađr*, *Ondođr* und dem fingierten *Niđuđr*, ahd. *Anthad* (vgl. Noreen, Althisl. Gr., § 141). — Zum Schwund des *-u* in ae. *-hæđ* ist der Schwund des auslautenden *i* in *Ælfsiȝ*, *Wulfsiȝ* usw. zu vergleichen.

führt, von welchen wenigstens einer Nebenformen mit *Hađe-*. *Heađe-* aufweist (*Hædbury* neben *Hađebury*, *Heađebury*), und daß auch andere Namen mit *Hæđ-* dem Verdacht ausgesetzt sind, das Namenelement *Haþu-* zu enthalten (z. B. *Hædberct*). Das von ihm angenommene ae. Namenelement *Hǣđ-* steht also auf sehr schwachen Füßen (es wäre auch für die Frage von wenig Belang, da man doch in *Hæđcyn* gerne einen nordischen Namen erblicken möchte)[1]); auch im Nordischen fehlt das Element *Heiđ-* in wirklichen Personennamen. Die von Binz angeführten *Heidr* fing. fem. (vǫlva ok seidkona, H. skialdmær, H. fóstra Harald hinshárfagra)[2]), *Heiđrekr*[3]) (Hervarars.), *Heiđrún* (Ziege!)[4]) sind alle für unsere Frage belanglos[5]).

Sievers, Beitr. 20, 165 Anm., hält Binzens ablehnende Haltung der Annahme eines Deminutivums auf *-cin* gegenüber für voreilig und erklärt die Herleitung aus einer Grundform **Haþukīn* (zu **Haþuka*) für gut möglich. Vgl. auch Kluge E. St. 21, 448. Der Auffassung von Sievers schließt sich Sedgefield, Beowulf, S. 290, an.

Auch Eckhardt, E. St. 32, S. 348, erklärt *Hæđcyn* als < **Hađucin* mit dem Deminutivsuffix *-cin* zu einem mit *Heađu-* beginnenden Eigennamen. Dieses Suffix sei aus dem ags., Deminutivsuffix *-in* mit einem vorhergehenden *k*-Suffix entstanden. Jetzt scheint man allgemein in *Hæđcyn* eine deminutive Bildung zu erblicken[6]). S. z. B. Holthausen, Namen-

[1]) *Hǣđ* wird von Sweet, O.E.T., S. 595, für *Hedberct* angesetzt.

[2]) S. R. v. Liliencron u. K. Müllenhoff, Zur Runenlehre, Halle 1852, S. 47; Brate, Arkiv f. nord. fil. 35, S. 185 f.

[3]) *Heidrekr* in der Hervararsagn und der poetischen Edda (Oddrúnargrátr) st ein fingierter (bzw. nach einem historischen Prototypus umgebildeter) Name vielleicht = *Henđoric* Wids. 116; s. aber Chambers S. 219); als wirklicher Personenname findet sich *Heiđrekr* vielleicht in den Ortsnamen *Heidreksholt* (Lind Sp. 502). — Über *Heiđrekr* und seine Beziehung zu dem *Heaþoric* im Widsiþ s. Chambers S. 219 f.

[4]) Grímnismál, Hyndluliód.

[5]) Sonstige Fälle von *Heid-* lassen sich kaum nachweisen. Der fingierte Name *Heimarr* kann aus *Heidmarr* stammen (vgl. Noreen, Altisl. Gr., § 282) In altschwed. *Hedhfari* ist *Hedh-* kein Namenelement, da hier ein ursprünglicher Beiname vorliegt. Sehr unsicher ist auch altschwed. *Herik* (Lundgren S. 99). Im Anschluß an den *Heiđrekr* der Hervararsagn wird der Engländer *Endric Strēona* in der altnordischen Literatur *Heiđrekr* genannt.

[6]) Es ist möglich, daß *Hedca* Wids. 112, ein sonst unbekannter Name (vgl. Chambers S. 218), eine Koseform zu einem mit *Heađu* beginnenden Namen

verzeichnis zum Beowulf S. 122; Heyne-Schücking S. 321 (*-cyn* ist wahrscheinlich volksetymologische Umdeutung der Verkleinerungssilbe *cin*); Heusler, Reallex. II 128; v. Unwerth, Arkiv f. nord. fil. 35, S. 124 f.

Das Suffix *-kīn* fehlt dem Altnordischen. Wenn es in *Hædcyn* vorliegt, muß der betreffende Gantenkönig in Wirklichkeit einen anderen Namen geführt haben[1]).

Aber nicht einmal im Altenglischen läßt das Suffix sich mit einiger Gewißheit nachweisen. Die anderen Beispiele sind nach Eckhardt (S. 348 f.): *tyncen* n. 'kleine Tonne'? (Ors. 72, 30), *þyrncin* n. 'Distel, tribolus' (Mt. Kemble 7, 16), die Eigennamen *Cynicin* L.V.D. 227 (Müller S. 72, 140), *Mannecin* (Münzen, Eadred; Grueber 142, 155), von welchen wenigstens das letzte sehr unsicher ist (vgl. *Manticen* oder *Mannicen* Grueber 123, 125; *Manticen* Grueber S. 190).

Zu diesen hätte Eckhardt vielleicht *Hogcin* L.V.D. 195 (Müller S. 72), *Hærthcyn* Münzen Edw. III (Num. Chron. 1885. 264, das ich hier nach Searle S. 286 zitieren und deshalb als sehr unsicher hinstellen muß[2]), hinzufügen können, wogegen das von Searle falsch erklärte *Hardechinus* D. B. Suff. Ellis II S. 140 als *Hardeknut* mit normannischer Schreibung aufzufassen ist.

Nach dem N.E.D. fehlt im Altenglischen jede Spur des Suffixes *-kin*[3]). Es fragt sich dann, wie die obigen Fälle zu beurteilen sind. *Tyncen* ist sowohl in bezug auf Bedeutung als Etymologie ganz unsicher; *þyrncinum* d. pl. kann zu *cīnan*, got. *keinan* gehören[4]). *Cynicin* ist vielleicht kontinentalgerm.

ist (vgl. Eckhardt S. 342), aber Zusammenhang mit *Hædcyn* wird durch nichts bewiesen oder einmal wahrscheinlich gemacht.

[1]) Herman, Sveriges hedna litteratur (1913), S. 71, vermutet ein Simplex von *HaþuR*.

[2]) Wer Searles »Normalisierungen« kennt, wird versucht, in seinem "*Heardcyn*, *Hærthcyn*" den Münzer *Marcin* oder *Harcin* (Grueber 431, 458), der wahrscheinlich in der Tat *Martin* hieß, zu erblicken.

[3]) Dagegen ist das Suffix im Mittelenglischen in Personennamen bekanntlich sehr häufig und stammt aus dem Kontinental-Germanischen. Dr. Thorwald Forssner bereitet eine Arbeit über dieses Suffix vor.

[4]) Man war offenbar unsicher, wie man *tribolis* wiedergeben sollte, wie die Glossen *haga-þornum*, *gorstum*, *þyrncinum* andeuten.

Ursprungs[1]) (vgl. ahd. *Cunico, cunecin*, Förstemann 378), wie dies für *Mannecin* als zweifellos gilt[2]). Auf das unklare *Hogcin* ist auch nicht viel zu geben. Das Suffix *-cin* läßt sich also nicht mit besonders großer Sicherheit für das Altenglische nachweisen.

Aber, wenn wir auch zugeben, daß es dem älteren Altenglischen geläufig war, was ich bestreiten möchte, hilft es uns wenig zur Erklärung von ae. *Hædcyn*, da dieser Name doch am ehesten aus dem Nordischen heraus erklärt werden muß[3]); und dem Nordischen fehlt das Suffix, wie oben hervorgehoben, ganz entschieden.

Im Englischen fehlen Namen mit *-cyn* (< **kunja-*)[4]). Dagegen läßt sich im Nordischen wenigstens ein Name mit einem mit ae. *-cyn* jedenfalls nahe verwandten Suffix (*-kon[r]*)[5]) nachweisen: altwestn. *Hákon* (latinisiert *Haco* und *Haquinus*), altschwed. *Hakon, Hakun, Haquon* (latinisiert *Haquinus*), altdän. *Hakun, Hakon*[6]).

[1]) Über kontinentalgerm. Namen in den älteren Teilen des L.V.D. s. Forssner.

[2]) Wenn die Lesung Gruebers richtig ist, vgl. oben.

[3]) Englische, vom Dichter erfundene Namen für nordische Persönlichkeiten bietet uns zwar der Beowulf in einzelnen Fällen (z. B. *Æschere*, vielleicht *Wulfgar*), aber es handelt sich dann um reine Statisten. Und es wäre doch sehr zu verwundern, wenn der Dichter den Namen einer in die Ereignisse so tief eingreifenden Persönlichkeit, wie es die des *Hædcyn* in der Tat war, aus freier Hand gebildet hätte.

[4]) Vgl. Binz S. 165 f. Im Althochd. scheint ein Beispiel vorzuliegen: *Zeizcuni* (Verbrüderungsbuch von St. Peter, Necr. Germ. ed Sig. Herzberg-Fränkel, M.H.Gr. 2, 1 S. 42). Dagegen gehört altn. *Vidkunnr* nicht hierher (vgl. Sievers, Beitr. 10, 166 Anm.).

[5]) Fritzner übersetzt altn. *Kon(r)* mit 'Sohn, Sprößling, Mann' (so auch Gering, Edda-Glossar), Noreen, Altisl. Gr. § 378 mit 'Geschlechtsangehöriger, Geschlecht', M. Olson, Appellat. Substantivensbildning, S. 30, mit 'vornehmer Mann'. Zur Etymologie s. Noreen, Uppsalastudier, S. 201, Altisl. Gr. § 275 Anm. 2. Das Wort flektiert wie ein *i*-Stamm und ist nach Noreen ursprünglich ein neutraler *os*/*es*-Stamm.

[6]) Für die Form *Haquinus*, woraus später *Hakvin*, muß die Erklärung im Mittellatein und mittellateinischen Schreibergewohnheiten gesucht werden. Man könnte die Schreibung mit den vorauszusetzenden Nebenformen zu lat. *cunila, cotonea* (gr. κυδώνια), aus welchen nhd. *Quendel, Quitte* hervorgegangen sind, vergleichen (für griech. κυ erscheint häufig *qui*, wie vulgärlat. *quiatus* für *cyathus*, Schuchardt, Vok. II 273 ff.; Lindsay, Die lat. Spr., Leipzig 1897, S. 41), wobei auch an mlat. *Quen-* = ae. *Cyn(e)-*, vielleicht auch an altschwed.

Dieser Name, der in den nordischen Ländern schon früh sehr stark verbreitet war und auch unter den nordischen Namen in England sich findet (*Hacun;* Björkman, Nord. Personenn., S. 60 f.), ist etymologisch noch unklar und schon deshalb die naheliegende Zusammenstellung des Namens mit *Hæðcyn* mißlich.

Meiner Meinung nach läßt es sich aber nicht bezweifeln, daß das letzte Glied in *Hákon* der *i*-Stamm *-konr* war, und daß *-cyn* in *Hæðcyn* mit diesem identisch ist bzw. aus ihm stammt. Ich glaube auch, daß sowohl *Há-* in *Hákon* als *Hæð-* in *Hæðcyn* etymologisch noch weiter aufgeklärt werden können. Wie mir mein Kollege O. v. Friesen mitteilt, hat der Name *Hákon* auf schwedischen Runensteinen (vornehmlich denen des Asmund) nasaliertes *ą*[1]). Das würde jedem Gedanken, in *Hákon* könne das Suffix *-wini-* vorliegen, endgültig den Boden entziehen, denn wenn das *á* nasaliert ist, muß das erste Glied **hąh* (das auf ein urgerm. **hą(n)ha-* zurückführen würde) gelautet und das *k* zum zweiten Gliede gehört haben.

Es ist verlockend, dieses urn. **hą(n)ha* teils mit *hą* in *hąislaR* n. pl. auf dem Röker-Stein, teils mit dem ersten Element des mystischen Namens des Burgunders *Hauhavaldus* (Kraus, Die altchristl. Inschriften der Rheinlande I, Nr. 102; vgl. Bugge, Der Runenstein von Rök, S. 79; Much, Deutsche Stammeskunde, S. 52; Förstemann 748; Schönfeld S. 126) zusammenzustellen; diesen Namen hat man ahd. *Hâholt* (Förstemann 721) gleichgesetzt (vgl. Much, Z. f. d. A. 35, 363; s. aber Schönfeld a. a. O.). Ein wahrscheinlich aus urgerm.

Koindelmæssu neben *Kyndilmæssu* (s. aber Torp, Nynorsk etym. ordb., S. 357), zu erinnern wäre. Aber auch eine andere Erklärung ist möglich. Das Namenelement *-wini* war bekanntlich sehr häufig im Westgermanischen (Förstemann verzeichnet 226 solche Namen); bei Latinisierung entstand das Suffix *-uinus*, das sogar mit *ī* ausgesprochen wurde (vgl. Björkman, Arch. 123, S. 25 ff.). Das Suffix *wini* war im Altnordischen seltener, aber kam auch dort vor; vor allem ist der Name *auðun(n)* (= ae. *Ēadwine*) hervorzuheben (Noreen, Altisl. Gr. 220, 222), der bekanntlich nach kontinentalgermanischem und englischem Vorbild zu *Auduenus*, *-inus* latinisiert wurde. *Hákon*, *Hákun* hätte dann, was die Endung betrifft, mit *Auðon(n)*, *Audun(n)* zusammengestellt werden können. Die Latinisierungen germanischer Namen sind öfter recht willkürlich (vgl. *Augustinus* < *Eysteinu*), aber besitzen im allgemeinen eine zähe Lebenskraft.

[1]) Vgl. *hąkun* bei v. Friesen, Uplands runstenar, S. 43). Dagegen *hakun* (Odelsö) v. Friesen S. 58 (Kullerstad); Brate, Östergötlands runinskrifter, S. 153.

**hanha* stammendes ahd. *hâh-* gibt Förstemann S. 720 ff. auch sonst als Namenelement (*Hâho, Hâhmund, -wart, -win, -olf)* an; ob dies, wie er annimmt, mit got. *hāhan* zusammenhängt[1]), bleibt unsicher, da auch andere Möglichkeiten vorliegen; man könnte dabei auf die urn. Inschrift von Möjebro (*frawaradaR anahaha is [s]laginaR*) hinweisen, über welche noch verschiedene Meinungen herrschen[2]). Eine Wurzel *hanh* findet sich in nord. *há* vb. 'quälen' (vgl. lit. *kanka* sb. 'Schmerz, Pein'), eine andere in urg. **hanha* m. 'Pfahl, Hai', eine dritte in **hanha* (= ae. *hōh*); dazu kommt noch eine Wurzel **hanh* in urg. **hanhista*, **hangista* 'Roß, Pferd'[3]). Unter diesen eine Wahl zu treffen, um altn. *Hákon* usw. zu erklären, bleibt natürlich mißlich. Nichtsdestoweniger liegt es sehr nahe, an **hanhista* 'Roß' zu denken, da dann als Parallelen sich solche Bildungen wie altn. *Jókell, Hrosskell* bieten würden, falls wir nicht von einem urg. **hanh* 'rasch, schnell' (vgl. lit. *szankus* 'rasch', Torp, Nynorsk et. ordb., s. v. *hest*) ausgehen dürfen[4]).

---

[1]) Bugge, Der Runenstein von Rök, S. 79, sieht auch in *hąisl* (Röku-Stein) die Wurzel **hasch-*, 'Geisel, der dem Hängen anheimgefallen ist'.

[2]) Neuerdings hat darüber gehandelt M. Olsen, Arkiv f. nord. fil. 33, S. 276 ff., der *anahaha* mit ae. *on hōh* 'on the heel' (= behind) zusammenstellen möchte.

[3]) S. Torp, Indogerm. Wb. III, S. 70; Nynorsk etymol. ordb., S. 203.

[4]) Über nord. *Hákon*, *Hákun(n)* sind die folgenden Ansichten ausgesprochen worden: Bugge, Tidsskr. f. Phil. 8, S. 289 (*hák* 'hoch' + *konr* 'Sprößling'), s. oben. Vgl. auch Munch, Samledt aphandl. IV, S. 94; Noreen, Arkiv f. nord. fil. 6, S. 309: *hák-* (das Noreen unerklärt läßt) + **vǫn(r)*, **vǫnu*, das mit lat. *Venus*, isl. *vin(r)* 'Freund' zusammenzustellen sei (in *Haquinus* liege eben dieses ablautende *vin(r)* vor). »Daß *Hákon* öfter als andere Wörter *o* in der zweiten Silbe hat, beruht wohl auf Anschluß an *konr.*« Die altschw.-altwestn. Schreibung *Haquon* und das lat. *Haquinus* befürworten scheinbar diese Etymologie; *Haquinus* möchte ich aber aus dem Mlat. heraus erklären, und *qu* in *Haquon, Haqun* dürfte aus eben dieser latinisierten Schreibung stammen. Im Arkiv f. nord. fil. 13, S. 194 erklärt Kock *n* (st. *nr*) in *Hákon* als auf schwacher Betonung beruhend, geht aber auf die Etymologie nicht ein. Noreen, Uppsalastudier, S. 201, erklärt *Hákon* wie Bugge aus *Há-* + *konr.* Die Nebenform *Haquin(us)* führt Noreen auf Ablaut zurück; es verhalte sich zu *-kon* wie got. *quino* zu isl. *kona*, wogegen einzuwenden ist, daß von der ganzen Sippe ae. *ċyn*, altn. *konr, kyn*, schwed. *kön*, ae. *cennan*, d. *Kind* kein einziges germanisches Gegenstück mit *Kun-* sich nachweisen läßt, und daß es nicht einzusehen ist, wie ein solcher Wechsel, der sonst unbekannt ist, gerade in diesem einem und demselben Namen vorliegen könnte. Außerdem hat isl. *gen* bekanntlich palatales *g*. *Haquon* erklärt

Es scheint mir, wie gesagt, von vornherein sehr wahrscheinlich, daß in *Hædcyn* das zweite Glied mit *-kun, -kon* in *Hákun*, *Hákon* identisch ist. Ich bin nicht davon überzeugt, daß dieses *-kon* bzw. das Sbst. *Konr* ein ursprünglicher *os/es*-Stamm war, wie wohl allgemein angenommen wird[1]). Es scheint verlockend, dieses *Konr* aus derselben urg. Grundform wie *kyn* (ae. *cynn*), d. h. aus urg. **kunja* (idg. **gn̥io*) herzuleiten; dieses hätte sich dann in nord. *kyn* und *konr* gespalten.

Altn. *konr* flektiert wie ein *i*-Stamm und war vielleicht ursprünglich ein solcher; *Hákun(n), Hákon* wie ein *u*-Stamm (nach Noreen, Altisl. Gr., §§ 378, 388); jenes bedeutet nach ihm 'Geschlechtsangehöriger', aber auch 'Geschlecht' (nur in adv. wie *alzkonar* 'von jeder Art'). Daß die *u*-Stammflexion von *Hákun(n)*, *Hákon* (d. h. der Dativ *Hákone* st. *Hákon*) sekundär ist, liegt auf der Hand.

Wenn *konr*, *-kon* aber ursprünglich und noch im 6. Jahrh. ein *ja*-Stamm war, ließe sich *-cynn* in *Hædcyn* (vgl. V. 2482 b: *Hædcynne weard*) ohne weiteres aus diesem urn. Stamm **kunja* erklären[2]). Aber auch in dem Falle, wenn zur Zeit der Aufnahme des Namens ins Englische das Namenelement als *i*-Stamm flektierte (nord. *-kuni[R]* usw.), darf es kaum als eine allzu gewagte Annahme betrachtet werden, wenn wir *-cynn* in *Hædcyn* aus einem nordischen **-kuni(R)* mit Anschluß an das englische damit eng verwandte *cynn* herleiten[3]).

Die Frage nach dem Ursprung von nord. *konr*, *-kon*, ob

Noreen als eine Kompromißform. — Die von Noreen herangezogenen ahd. Namen *Ancoin, Hancuin, Rincuin, Racoin, Vincuin* gehören sicher nicht hierher und dürften, wenigstens zum Teil, das im Ahd. so häufige Namenelement *-wi* enthalten. Das fem. *Adalchon* muß zwar als unsicher bezeichnet werden, gehört aber jedenfals auch kaum hierher (zu *kühn*?). Der wichtigste Einwand gegen Noreens Erklärung von *Haquin* bleibt aber nach wie vor der Umstand, daß für eine Nebenform **koin* zu *kon(r)* sonst jeder Anhalt fehlt. — Die altwestr. Schreibungen mit *o* (s. *Hocon*) sind spät und mit *Hákon* gleichwertig.

[1]) Vgl. Noreen, Arkiv 3, 14 Anm.; Uppsalastudier a. a. O.; Altisl. Gr. § 275, A. 2; Altschw. Gr. § 393 A. 2.

[2]) Ganz gesichert ist *nn* in *Hædcynne* nicht; vgl. *Suddena folc* 463. *hēaghroden cwēn* 623, *Norddenum stōd* 783, *mundbora wæs* 2779; vgl. Sievers. Beitr. 10, S. 264.

[3]) Was mit dem rätselhaften *Tiobcon*, Gr. B., Nr. 702 (anno 934), anzufangen ist, weiß ich nicht. Jedenfalls dürfte der Name nicht hierher gehören

es ein alter *os es*-Stamm oder, wie ich, wenn es nur möglich wäre, gerne annehmen möchte, nur eine Dublette zu *kyn* ist, berührt nicht in ausschlaggebender Weise die Frage nach der Etymologie von *Hædcyn*, da sein zweites Glied, wie gesagt, durch Angleichung von nord. *-kuniʀ* auf englisch *-cynn* beruhen kann. Da aber die Namen im Beowulf in der Regel eine so völlige Übereinstimmung mit ihren nordischen Substraten aufweisen, daß sie in einer Form erscheinen, die sie auch in dem Falle gehabt haben würden, wenn sie mit den betreffenden nordischen Wörtern ganz identische englische Erbwörter wären, wäre es zu wünschen, daß *konr* und *kyn* (ae. *cynn*) sich unter einen Hut bringen ließen.

Was für eine solche Annahme besonders sprechen würde, wäre die auffallende Bedeutung des Genitivs *konar* in altwestn. *alzkonar* 'von jeder Art', altschwed. *alz-*, *annars-*, *ens-*, *kona* (neben *-kyns* und *kons*), denn die Erklärung Noreens, Altschwed. Gr., § 393, Anm. 2, diese Genitivform *kona(ʀ)* gehöre nicht zu *kyn*, sondern zu dem alten *iz*-Stamme, aisl. *konr* 'Geschlechtsangehöriger' usw., kann nur überzeugen, wenn keine andere Möglichkeit vorhanden ist. Viel einfacher wäre der Tatbestand auf jeden Fall, wenn wir annehmen dürften, daß **kunja* 'Geschlecht, Art' sich in zwei Substantiva, *kyn* und *konr*, gespalten hat, von welchen *konr* in dem Genitiv *-kona(r)*, *-kons* die alte Bedeutung noch bewahrt, während *konr* sonst eine Bedeutungsdifferenzierung erfahren hat ('Sprößling, Geschlechtsangehöriger, Mann von vornehmem Geschlecht').

Einer solchen Identifikation von *konr* und *kyn* stehen aber leider schwerwiegende Gründe entgegen. Eine Entgleisung in die *i*-Stämme läßt sich kaum annehmen, solange keine ähnlichen Fälle sich nachweisen lassen [1]). Die Position der nordischen *ia*-Stämme scheint dazu gar zu fest gewesen zu sein.

Es wird wohl das geratenste sein, ein urg. *kunja* n. (> nord. *kyn*) und ein urg. *kuni-* m. (> nord. *konr*) nebeneinander und mit ziemlich ähnlicher Bedeutung anzunehmen.

---

[1]) Altn. *herr* (got. *harjis*), *Freyr*, *rifr* (Noreen, Altisl. Gr., § 379), sind wohl nicht ganz ähnlich. Es ist auch zweifelhaft, ob das Urn. noch neutrale *i*-Stämme kannte (wie urg. **mari* > altwn. *Marr* m. 'Meer'); der Entwicklungsgang *kunja* n. > urn. *kuni* n. *i*-St. > urn. *kuniʀ* m. *i*-St. läßt sich deshalb kaum annehmen. Auf maskuline *i*-Stämme wie altwestn. *beðr* 'Bett', *viggr* 'Pferd', denen in anderen Sprachen neutrale *ja*-Stämme entsprechen, wage ich mich für eine solche Annahme nicht zu berufen.

Von diesen wurde letzteres als Namenbildungselement gebraucht, und zwar in **HaþukuniR* und **HanhakuniR* [1]). Ob das erste Glied in urn. *kunimu(n)diu* (Brakteat von Tjurkö, Noreen, Altisl. Gr., Anhang Nr. 51) mit diesem **kuniR* oder mit *kunja* (nord. *kyn*) zu identifizieren ist, muß ich dahingestellt sein lassen. Die englischen Namen mit *Cyne*, die ebenfalls eine doppelte Deutung gestatten, sind bekanntlich sehr häufig; vgl. auch die ae. Wortzusammensetzungen mit *cyne-* (z. B. *cynedōm, cynehelm, cynecynn* 'royal race' usw.), das man am liebsten von urg. *kuni-* (= altn. *konr*) herleiten möchte.

Die lautgesetzliche Nominativform statt ae. *cynn* war höchstwahrscheinlich *cyne* [2]). Ein *cyne-* liegt bekanntlich auch in vielen Zusammensetzungen vor (einige Forscher wie z. B. Kluge, s. v. *König* halten dieses *cyne-*, ahd. *kuni-* vielleicht mit Recht für ein anderes, 'König' bedeutendes Wort, das dann nach ihnen wohl mit altn. *kon[r]* identisch wäre). Die alte englische Doppelheit *cynn* und *cyne* macht es um so erklärlicher, wenn das nordische Namenelement **kuni-R* mit ae. *cynn* wiedergegeben wurde.

Aber, wie oben gesagt, ist es nicht einmal sicher, daß der Nominativ *Hæđcynn* lautete. Der Dativ *Hæđcynne* 2482 kann für älteres **Hædcyne* stehen. Wir haben deshalb das Recht, folgende Entwicklung als möglich hinzustellen:

Urn. Nom. **HaþukuniR* > ae. *Hædcyn* (vgl. die ae. Namen mit *-sig* (st. *sige*), *-hæþ* (st. *haþu, heaþu*); s. oben.

Zu diesem Nominativ würde der Dativ *Hæđcyne* heißen.

Nichts steht also der Annahme entgegen, wonach das nordische Substrat im Englischen in diesem Worte Laut für Laut und ganz wie wenn der Name einheimisch wäre, im Altenglischen des Beowulfdichters wiedergegeben wurde. Der Stamm *kuni-* war überdies dem Altenglischen schon von Hause aus geläufig (*cynedom, -helm* usw.).

Ich gehe jetzt zum ersten Glied in *Hædcyn(n)* über. Wie

---

[1]) Es wäre auch mißlich, in *Hæđcyn, Hákon* ein Neutrum als zweites Glied anzunehmen. Die alte, obgleich seltene Form *Hakunn* (Noreen, Altisl. Gr., § 275, A. 2) geht natürlich auf ein maskulines *kuniR* zurück. Wie *-kun, -kon, kon* zu erklären ist, bleibt eine andere Frage.

[2]) Zu dieser Frage s. Walde, Auslautgesetze, S. 144 ff.; Wright, Old English Grammar, § 274.

schon gesagt, kann ich mich mit der von Binz befürworteten Deutung als *Hǣd* nicht befreunden.

Im Gegensatz zu Binz glaube ich nicht, daß die alte Ansicht, die in *Hæd-* das Namenelement *Hapu-* erblickt, so ganz abzuweisen ist, obgleich ich, wie oben hervorgehoben, nicht glauben kann, daß, wie gewöhnlich angenommen war, das ganze eine verkleinernde Kurzform zu einem mit *Hapu-* beginnenden Vollnamen ist. Der Einwand, daß solche Vollnamen im ersten Glied immer nur die volle Form *Hapu-*, *Heapu-*, nie *Hæd-* enthalten, fällt nicht sehr ins Gewicht, da, wie Binz selbst zugibt, *Hæd-* in *Hædbury* neben *Hadebury*, *Headebury* steht und mit diesem zusammenzustellen sein wird. In der Tat ist *Had-* für sonstiges *Hadu-* sicher belegt[1]), und es wäre doch kühn, ein damit identisches *Hæd-* ganz in Abrede zu stellen[2]).

Was für *Hæd-* (in *Hædcyn*) = *Hadu* außerdem besonders spricht, ist folgendes:

Schon Gísli Brynjulfsson, Antiquarisk Tidskrift, Kopenh. 1852—54, S. 132, machte auf die Ähnlichkeit zwischen der *Hædcyn-Herebeald*-Episode und dem nordischen Mythus von *Baldrs* Tod durch *Hǫdr* aufmerksam. Bugge, Studier over de Nordiske Gode- og Heltesagns Oprindelse (1881—89), S. 252 Anm. 1, spricht von der Ähnlichkeit zwischen den Namen der Brüder und *Hǫdr-Baldr*. Sarrazin, Beowulfstudien, S. 44, stellt ebenfalls *Hǫdr-Baldr* mit *Hædcyn-Herebeald* zusammen und schließt aus dieser Zusammenstellung auf die Heimat des Baldermythus, die er nach dem südlichen und westlichen Schweden verlegte. Detter, Beitr. 18, 84 f., ist der Ansicht, daß schon die Kompositionsbestandteile *Hæd-* und *-beald* in

---

[1]) S. Luick, Hist. Gr. d. engl. Sprache, S. 283; vgl. *Hadberct* (L.V.D., Sweet S. 159 Z. 206) neben gewöhnlicherem *Haduberct* im L.V.D. (Müller S. 120). *Haduuini, Haduulf* können natürlich sowohl in *Had-uuini, uulf* als in *Hadu-uini, -ulf* zerlegt werden. Es fällt schwer, *Hædberct* (L.V.D.; Sweet S. 158 Z. 171; Müller S. 87) anders als = *Had(u)-*, *Heodu-berct* aufzufassen. Somit ist ae. *Hǣd-* aus der ae. Namenkunde auszumerzen und *Hædred minister* Gr. B. Nr. 702, *Hædlunge dene* Gr. B. Nr. 1700, *Hædberct* (s. oben), *Hædi* L.V.D., Sweet Z. 196, 341 mit ae. *Hædu* zusammenzustellen (anders Müller S. 87). Ganz ähnlich ist *hægsteald* für *hagusteald* (Finnsb. und Beowulf) ae. *hægtis* 'Hexe'.

[2]) Da *ă* in allen englischen Dialekten in geschlossener Silbe vor *d* wie vor den meisten Konsonanten fehlte, ist der Übergang *Had* > *Hæd* leicht zu verstehen (vgl. *-hæd* = *hapu* oben).

den beiden Namen und der unglückliche Pfeilschuß den Zusammenhang der Sage mit dem Baldermythus hinlänglich sicherstellen. Diesen Zusammenhang hat Nerman, Studier over Sveriges hedna litteratur (1913), S. 70f., Baldersagans älsta frum Edda 1915, weiter ausgeführt[1]). Nach ihm wurzelt der Baldermythus in der Heldensage von *Hædcyn-Herebeard*, wie sie uns im Beowulf überliefert ist[2]). Diese Heldensage ist nach Nerman götischen Ursprungs[3]).

Namen mit ae. *Hæd-*, nord. *Heið-* scheinen zu fehlen. Dagegen ist ae. *Headu-*, *Hadu-* häufig (wie im Althochdeutschen und Gotischen); im Norden fehlt das Namenelement zwar in historischer Zeit[4]), ist aber aus der urnordischen Periode sicher bezeugt und scheint in erster Linie für das (Schwedisch-) götische charakteristisch gewesen zu sein[5]). Vgl. Nerman, Sveriges hedna litteratur, S. 107.

Unter diesen Umständen scheint es mir kaum möglich, an die Identität von *Hæd-* in *Hædcyn* mit urn. *Haþu-* mehr zu zweifeln.

Wenn Sarrazin, E. St. 42, 18, sagt: »Der Name *Hædcyn* scheint volksetymologisch umgedeutet zu sein (etwa altn. *Hǫðkon(r)* oder *Heiðkon(r)*; denn ein Deminutivsuffix *-cin* ist im Heldenepos nicht am Platze, und *-cyn* ist als zweites Kompositionsglied nicht üblich«, so hat er also m. E. in der Hauptsache recht gehabt. Wahrscheinlich hieß der nordische Prototypus des *Hædcyn *HaþukuniR*. Möglich, aber weniger wahrscheinlich wäre auch **HaþuR* (= altnord. *Hǫðr*) mit dem Beinamen oder Epitheton **Kuni(R)* (altnord. *Kon[r]* 'Mann edlen Geschlechts' (oder dgl.).

Uppsala. Erik Björkman.

---

[1]) Vgl. auch Schück, Studier i Beowulfsagan, S. 28 f.

[2]) Vgl. zu Nermans Ansicht noch v. Unwerth, Arkiv f. nord. fil. 35, S. 124.

[3]) Zum Balder-Mythus s. Bugge, Studier 32—289; Olrik, Kilderne I S. 141—168; Kauffmann, Balder (1902); Mogk, Reallexikon I S. 158 ff., II S. 540 f. (und dort angef. Literatur). — Bezüglich des Namens *Hædcyn* teilt Nerman die, wie ich glaube, unrichtige Ansicht von Sievers.

[4]) Zum altwestn. fingierten Namen *Hǫðbroddr* s. Bugge, Studier over de nord. Gode- og Heltesagn, S. 166; Helgedigtene S. 123; Chambers, Widsith 82 u. Anm. 1.

[5]) Z. B. urn. *HaþuwulafR* Istaby, Schweden; vgl. *HadulaikaR* Kislerig, Norwegen. Nach Noreen, Altisl. Gr., § 222, lebt *Hadu-* noch im altwestn. Namen *Hǫlfr*.

DAS PSALTERIUM GALLICANUM IN ENGLAND UND SEINE ALTENGLISCHEN GLOSSIERUNGEN.

Das Psalterium Gallicanum (Ps Ga), so genannt weil es zuerst in Gallien Eingang und Verbreitung fand, fußt auf der gleich nach 386 in Bethlehem entstandenen Übersetzung des Hexaplarischen Textes der Septuaginta durch Hieronymus. In England, wo von früh auf das Psalterium Romanum (Ps Ro) Geltung hatte, ist dieser Text erst durch die mit dem Kontinent, besonders französischen Klöstern, in naher Berühung stehende Benediktinerreform, in der II. Hälfte des 10. Jahrhunderts, in den Blickpunkt des Interesses getreten.

Fast alle englischen Psalterhandschriften des Ps Ro, die in dieser Zeit entstanden sind, tragen bereits deutliche Spuren der neuen Version an sich, also der Regius- und Bosworth- wie auch vor allen der Cambridger und Pariser Psalter. Ja der emsigen Tätigkeit der Winchester Schreibschulen verdanken wir zwei vollständige Abschriften des neuen Textes in dem wertvollen Harleian-Ms 2904, das unter Aethelwolds Leitung in New Minster oder Hýde Abbey in karolingischer Minuskel geschrieben ist, und dem ebenfalls kunsthistorisch nicht uninteressanten Salisbury-Psalter, der vielleicht in dem mit Winchester eng verbundenen Sherborne verfertigt ist, bezeichnenderweise aber noch in englischer Minuskel, da wohl die karolingische in diesem Kloster noch nicht gelehrt wurde.

Wesentliche Förderung muß dann der neue Text von der normannischen Geistlichkeit erfahren haben, die seit der Vermählung Aethelreds mit Emma, der Schwester des Normannenherzogs Richard II., im Jahre 1002 allmählich in England Fuß faßte und sich bald, besonders aber nach der Thronbesteigung (1042) Eduards, des in der Normandie erzogenen Sohnes der Emma, einen entscheidenden Einfluß auf

3*

die innere Ordnung der Kirche und Klöster zu verschaffen wußte.

In den ersten Dezennien des 11. Jahrhunderts tauchen daher eine ganze Reihe in England entstandener Hss. des neuen Textes auf: Harleian 863, Douce 296, Harleian 603, Lambeth 427, Stowe 2, Vitellius E XVIII, Tiberius CVI und Arundel 60). Sie sind außer Harleian 603 sämtlich mit größter Wahrscheinlichkeit in Winchester entstanden, dessen Kathedrale und Klöster durch die Nähe des Hofes den normannischen Reformen in besonders hohem Grade ausgesetzt waren. Mit Ausnahme der drei ersten sind sie sämtlich mit ae. Glossen [1]) versehen, was die Vermutung nahelegt, daß hier der neue Text schon in der Liturgie verwandt wurde, allerdings nicht in seiner reinen Gestalt, wie er auf dem Kontinent bekannt war, sondern mit Lesarten aus der in England gebräuchlichen römischen Fassung [2]) durchsetzt. Alle Hss. dieser und auch der späteren Zeit bieten dieses eigenartige Gemisch — die eine mehr, die andere weniger [3]) —, das sich als das Resultat eines großen Umarbeitungsprozesses darstellt, welcher vielleicht schon seit der Benediktinerreform in den Winchester Klosterschulen an den vorhandenen Mss. der römischen Version vorgenommen worden war. Daß diese Arbeiten bald auch auf andere Orte, sogar nach Canterbury, wo die römische Version mit Hartnäckigkeit gehalten wurde, übergriffen, zeigt der gegen Mitte des 11. Jahrhunderts in Canterbury entstandene Arundel-Psalter 155, dessen ursprünglicher römischer Text durch Rasuren etc. in den gallikanischen umkorrigiert ist. Der heterogene und verwickelte Charakter der Hss. wird noch dadurch erhöht, daß die ae. Glossen zum Teil mit großer Willkür verfaßt und sehr häufig ae. Vorlagen entlehnt sind, die dem Ps Ro angepaßt sind [4]).

Die oben genannten glossierten Hss. sind wohl aus einer Schule hervorgegangen. Ihr lateinischer Teil ist in der

[1]) Lambeth ist herausgegeben und untersucht von Lindelöf, I Helsingfors 1909 und II 1914; Stowe von Spelman, London 1640; Arundel von Oess, Heidelberg 1910.

[2]) Vgl. Verfasser, Studien zum Psalterium Romanum in England (in Stud. z. engl. Phil. 50), S. 4 ff.

[3]) Vgl. z. B. Lindelöf II S. 16 ff.

[4]) Lindelöf ebd. S. 20 ff. und Oess S. 17.

karolingischen Minuskel, ihr englischer in der reformierten Insulare geschrieben, die beide den Duktus der Winchester Schreibschule aus der I. Hälfte des 11. Jahrhunderts erkennen lassen[1]). Für Winchester spricht auch die Maltechnik in den Miniaturen in Tiberius und Arundel und den Initialen in Stowe. Außer diesen paläographischen und kunsthistorischen Kriterien haben wir für Vitellius und Arundel ein sehr gewichtiges Hilfsmittel zur Lokalisierung in den Kalendarien, die von Edmund Bishop (The Bosworth Psalter pp. 19f. 181) mit Entschiedenheit für Winchester Cathedral, d. h. Old Minster in Anspruch genommen werden. Der Kalender des ersteren, obgleich in einer anderen, etwas späteren Hand geschrieben als der Psalter, ist einige Jahrzehnte älter als der des von ihm abhängigen nach der Eroberung zu datierenden Arundel-Ps. (Bishop, ebd. pp. 30. 39). Stammt aber Vitellius aus diesem Kloster, dann muß dies auch für Stowe der Fall sein, dessen Schrift mit jenem in auffallender Weise übereinstimmt. Eine ähnliche Beziehung besteht zwischen Arundel und Tiberius nicht nur in der Schrift, die in ersterem allerdings breiter und plumper ist, sondern auch in den Bildern, denn von dem Künstler, der in letzterem das Bild Davids auf fol. 30[r] gemalt hat, stammen nach Homburger (die Anfänge der Malschule von Winchester im X. Jh. p. 68) auch die Tierkreisbilder des ersteren. Andererseits wurzelt Tiberius in derselben geistigen Atmosphäre wie Stowe, denn beide Texte enthalten zum Unterschiede von allen anderen hinter jedem Psalm ein übereinstimmendes lateinisches Gebet, das wohl zum festen Bestand ihres Klosters gehört haben muß.

Dieses innige Verhältnis der Hss. zu einander wird durch eine Untersuchung der ae. Glossen in vollem Maße bestätigt. Arundel, übrigens eine ganz oberflächliche, durch viele Schreibfehler entstellte Arbeit, zeigt auch hier auf den ersten Blick dieselbe enge Berührung mit Vitellius. Bei

---

[1]) Lambeth stellt in lat. und ags. Schrift sicher den ältesten Typus dar. Die Schrift ist noch nicht so steil wie die der übrigen, die Schäfte der ags. Buchstaben sind noch nicht durch besondere Länge ausgezeichnet. — *f*, *g*, *þ*, *r*, *w* erscheinen in allen Glossen noch in insularer Form, *s* dagegen in dieser Form nur in Lambeth, während Stowe schon teilweise, Vitellius und Arundel überwiegend, Tiberius fast ausschließlich für diesen Buchstaben die fränkische Form aufweisen.

näherer Prüfung der gemeinsamen Lesarten ergibt sich, daß ersterer letzteren in ausgiebigem Maße benutzt haben muß. Besonders deutlich beweisen dies Fälle, wo Arundel teils eigenartige, teils fehlerhafte Übersetzungen, bzw. Schreibungen, die in keinem anderen Psalter außer Vitellius vorkommen, übernimmt und dazu nicht selten entstellt. — So werden z. B. *ic foreleore* (transgrediar) 17, 30, *ic swiðiʒe* (preualui) 12, 4, *forþrocette* (eructat) 18, 3, *swiðe* verschr. f. *swaðe* (uestigia) 16, 5, *hy bletsiað* (benedicam) 62, 5, *cyrrað* (operantur) 52, 5, *wærlice* (Uiriliter) 30, 25, *þrowerum* verschr. f. *þweorum* (peruerso) 17, 27 in Vitellius zu *ic foreleose(!), ic swiʒiʒe, forþracette, swiðe, ic bletsiað, yrrað, ærlice, þrawerum* in Arundel. Doch arbeitete letzterer nicht vornehmlich nach Vitellius, der vielleicht erst unter seinen Augen fertiggestellt wurde, sondern nach Vorlagen, die durch Tradition besondere Achtung genossen, aber sämtlich zum römischen Texte geschrieben waren (vgl. Oess. a. a. O. p. 17 ff.). Unter diesen befanden sich in seinem Kloster solche der Regius-Gruppe und der Vespasian-Gruppe, ja ich möchte glauben, Vespasian selbst. Wie ich schon in meinen Studien (p. 24) vermutungsweise geäußert habe, war dieses Ms. nach 1011, um es vor den Dänen zu schützen, einige Zeit in Winchester, wo es die häufigen Korrekturen nach dem Ps Ga erhalten hat und ihm einige Stücke angefügt sind, darunter auch die erst durch die Benediktinerreform eingeführten Hymnen, das Te Deum und Quicumque uult, deren Schrift ganz den Schreibduktus von Winchester verrät. Auf diese Weise wird auch der Arundel-Glossator Einblick in den Vespasian-Ps gewonnen haben. Die wertvolle Hs. wird aber von den Augustinermönchen in Canterbury bald zurückgeholt sein, so daß unser Glossator auf andere Vorlagen angewiesen war. Dies aber konnten nur Hss. von ähnlicher Geltung wie Vespasian sein, also nur Regius. So erkläre ich mir den eigenartigen Umstand, daß Arundel von Ps 1 — cr. 50 wesentliche Übereinstimmungen mit Vespasian, von da ab mit Regius aufweist.

Nach der Regius-Glosse arbeitete nun in demselben Kloster und zur selben Zeit, wenn nicht später[1]), der Tiberius-

[1]) Die Glosse zeigt schon manche Schreibungen der Übergangszeit, auch anglonormannische, z. B. *wunsumiað* 8, 2, *atedest* (odisti) 5, 7, *upahauen* 8, 2, *yueldædum* 34, 17, *hi areosen* (decidant) 5, 11, *toquæscednes* 105, 30.

Glossator. Dies erhellt aus zahlreichen Schreibfehlern, die Tiberius aus Regius kritiklos übernommen hat, ich erwähne nur *pulœs* 12, 5, *peanȝum* (verschr. f. *pre~*) *ł steorum* 38, 12, *heos ȝe* f. *hreose ȝe* 61, 4, *daȝas syml* f. *symldaȝas* 73, 8, *stœpas minum* 16, 5, Fehler, die in keinem der anderen Pss. anzutreffen sind. Auch sonst lehnt sich Tiberius bis zum Schluß Ps. 113 — das Ms. ist leider verstümmelt — sklavisch an seine Vorlage an, nur daß er ähnlich wie Arundel den altertümlichen Formen der Wörter ein seiner Zeit entsprechendes modernes Gewand anlegt. Doch scheint er ab und zu in die Zwangslage versetzt zu sein, sich auch bei anderen Hss. Rats zu holen. Regius wird in dem Kloster ein sehr begehrter Ratgeber gewesen und zu gleicher Zeit auch von anderer Seite oder gar von mehreren Seiten gebraucht worden sein, so daß der sehr mechanisch arbeitende Glossator von Tiberius oft zu anderen Glossen seine Zuflucht nehmen mußte, um weiterzukommen. Da aber die Vespasian-Gruppe wohl ebenfalls stark in Anspruch genommen war, blieb ihm nichts weiter übrig, als in solchen Fällen einfach aus Arundel, dessen Arbeit wohl schon vorgeschrittener war, oder aus Vitellius, der vielleicht schon fertiggestellt war, abzuschreiben. So erklären sich seine eigentümlichen, plötzlich auftretenden und wieder verschwindenden Übereinstimmungen mit diesen Glossentexten, erklärt es sich z. B., daß Psalm 9 Vers 1—10 und der ganze Psalm 13 in Tiberius zum Unterschied von den vorhergehenden und folgenden, die durchaus Regius folgen, ganz und gar mit Arundel, bzw. Vitellius zusammengehen. Daß auch letzterer in der Tat von Tiberius gelegentlich herangezogen ist, beweist die gedankenlose Übernahme fehlerhafter Glossen aus ihm wie *seon* f. *seondriȝe* 41, 11 mit schlechter Schreibung für *syndriȝe* (singulos), *ȝehyrde* f. *ȝehyrende* (audiens) 37, 15, *mœnifeald* f. *~dnisse* 51, 9, *þu eart* (scis) 68, 6, *miclum* (usuris) f. *micȝum* 71, 14. Daß hier Vitellius wohl der gebende Teil war, wird m. E. dargetan durch die falsche Glossierung *secađ* (confundantur) 68, 7, die Tiberius zu *seccađ* entstellt.

Das geistige Niveau des Vitellius-Glossators steht sicherlich höher als das der beiden anderen. Er schreibt nicht mechanisch und gedankenlos ab, sondern gibt oft selbständige Übertragungen und verleiht seiner Arbeit vor allem dadurch einen höheren Reiz, daß er die verschiedenen

Glossierungen der Vespasian- und Regius-Gruppe über einem Lemma zu vereinigen sucht. Von ersterer stand ihm scheinbar eine (auf Vespasian basierende?) altwestsächsische Umarbeitung zur Verfügung, deren Schreibungen er anfangs versehentlich beibehielt (*iersiað* 4, 5, *ætieweð* 4, 6, *aliese* 7, 3, *þu underdiedest* 8, 8, häufige *sie[n]* und *hie*), dann aber durch moderne ersetzte. Diese Vorlage wird auch die von ihm übernommenen ae. Einleitungen zu den Ps. 1—50 enthalten haben, die zugleich den König Alfred zugeschriebenen Prosapsalmen im Pariser Psalter (vgl. meine »Studien« p. 53) beigegeben sind. Leider ist der Text derselben in dem stark beschädigten Vitellius Ms. bis auf wenige Reste verstümmelt, so daß sich ein auch nur einigermaßen abschließendes Urteil über das Verhältnis beider Hss. nicht fällen läßt. Aus der Regius-Gruppe kannte er Regius selbst, aus dem auch er einige ungenaue und ungewöhnliche Glossierungen entlieh, z. B. *halȝum* (ecclesiis) 25, 12, *lifiȝendum* (uiuentium) 26, 13, *heofenes* (celi Nom. Pl.) 32, 6, *ȝewistfuliȝend* (epulantis) 41, 5, *andwlitan min* (uultus mei) 42, 5, *ryhtwise* (iustitiae) 50, 21, *awyrp t ascyhh* 50, 13 etc. Außerdem aber muß er mit Stowe zusammen, wenn auch nicht in dem Umfange wie dieser, Beziehungen zu einem geistigen Zentrum gehabt haben, das sich mit Hilfe eines großartigen Apparats der Übersetzungskunst die Überarbeitungen der westsächsischen Psalmenglossen des 10. Jahrhunderts in die durch Aelfrics und Wulfstans schriftstellerische Tätigkeit umgestaltete Sprache des neuen Jahrhunderts zum Ziele gesetzt hatte.

Den Niederschlag dieser gelehrten Arbeit bildet die L a m b e t h - Glosse, die bedeutendste Leistung, die die Glossenliteratur dieser Zeit aufzuweisen hat. Da einzelne Abschnitte der Glosse in Schrift, Lautform und Wortschatz differieren, so ist Lindelöf in seiner Untersuchung über diesen Text geneigt, mindestens drei Hauptbearbeiter, bzw. Schreiber der Glosse (Ps. 1— cr. 45; 45—96, 97—150) anzunehmen. Die in allen diesen Teilen vorkommenden *e* für *y* (Umlaut aus *u*) lassen m. E. jedoch auf e i n e n Schreiber schließen, der, aus Kent gebürtig, sich der westsächsischen Schriftsprache bediente, aber doch den Dialekt der engeren Heimat nicht ganz verleugnen konnte. Selbst wenn aber Lindelöf recht haben sollte, so standen die einzelnen Bearbeiter, wie

deutlich ersichtlich ist, im Banne einer das Ganze leitenden Persönlichkeit, die durch ihre gründliche Schulung und Methode dem Werk ihren Stempel aufdrückte, so daß wir berechtigt sind, die Glosse als einheitliches Ganzes zu betrachten. Der mit großer Selbständigkeit arbeitende Verfasser zeigt ausgedehnte Kenntnisse der lateinischen wie auch seiner eigenen Sprache und vermeidet daher die Fehler, die fast allen bisherigen Glossen anhaften. Er steht durchaus über dem Stoff und verarbeitet das ihm verfügbare Material, das zweifellos der römischen Version folgte, mit Geschick, freilich nicht ohne doch hier und da die Quelle durchblicken zu lassen. Er gießt die Wörter des 10. Jahrhunderts in neue Formen und ersetzt oder ergänzt den alten Wortschatz durch einen modernen, zeitentsprechenden. Er gibt zahlreiche Übersetzungshilfen, oft zwei, drei und vier Glossen über einem Lemma und nicht selten sachliche Erklärungen theologischen Inhalts. Die Glosse mit Sicherheit zu lokalisieren, ist sehr schwierig. Auffällig ist zunächst, daß alle anderen bisher behandelten Hss. direkte Abhängigkeit von dem Lambeth-Ms. nicht aufweisen, noch auch umgekehrt. Daraus scheint auf den ersten Blick zu folgen, daß Lambeth entweder in einem anderen Kloster oder nach jenen Glossen entstanden ist. Die letztere Möglichkeit ist so gut wie ausgeschlossen, vielmehr deuten Schrift und Sprache sicher darauf hin, daß die Glosse vor jenen zu datieren ist (vgl. oben S. 37 Anm.). Damit stimmt auch der Gesamteindruck der Arbeit überein. Lambeth ist durchaus ein Produkt monastischer Gelehrsamkeit, das noch den Geist der großen Reformer atmet, wohingegen die übrigen, besonders Tiberius und Arundel, deutlich schon den Stempel des Verfalls, der sich in England seit den vierziger Jahren des 11. Jahrhunderts in Kirche und Kloster ausbreitet, an sich tragen. Die Arbeit wird, worauf auch das spätere Schicksal der Hs. hindeutet (vgl. Lindelöf II S. 15) nach Fertigstellung in Privatbesitz — vielleicht einer Dame, beachte den Traktat Fol. 210 f. — übergegangen und dadurch der direkten Benutzung durch die folgenden Glossatoren entzogen sein. Die erstere Annahme aber, daß Lambeth in einem anderen Kloster verfaßt sein könnte, verliert dadurch an Glaubwürdigkeit, daß Stowe und Vitellius, wie schon angedeutet, eine indirekte Berührung mit ihm aufweisen. Auf die enge Ver-

wandtschaft dieser beiden Hss. habe ich schon oben hingewiesen. Die Glossatoren beider verwerten ähnlich wie Arundel und Tiberius, aber mit weit größerer Unabhängigkeit die im Kloster verfügbaren Vorlagen, und zwar Vitellius anfangs die Vespasian-Gruppe, später immer mehr Regius, oft aber beide vereinigend, Stowe dagegen vor allen Regius, oft sogar bis auf die Schreibfehler, beachte *swiþlicu* f. *~cum* 47, 8, *ʒestadale* f. *~đela* 47, 9, *ʒecyr* f. *~rređ* 72, 10, *⁊* f. *ꝥ* 84, 10, *sealde* f. *seald* 87, 9. Zugleich aber stehen beide offensichtlich unter der Beeinflussung durch den Lambeth-Kreis, müssen also Zugang zu dessen Material gehabt oder von ihm angelegte Glossare benutzt haben oder gar an dessen Arbeiten selbst beteiligt gewesen sein. Was sie dieser wissenschaftlichen Atmosphäre verdanken, das gerade ist es, was sie über Arundel und Tiberius hinaushebt. Vitellius gewinnt hier einen Einblick in die Methode der von Lambeth gepflegten Glossierungskunst, und bereichert sein Vokabular durch eine Reihe ihm unbekannter Wörter wie *upaspryttan* 91, 8, *bentiđe* 89, 13, *hæfenlyst* 33, 10, (vgl. 43, 24, 106, 41 Lambeth), *endenihst* 138, 5, *ʒewitleast* 39, 5, *dæʒrima* 73, 16, *underholunʒ* 79, 17), die allen anderen Glossen unbekannt sind. Stowe folgt dem in jenem Kreise deutlich hervortretenden Bestreben, den alten vererbten Wortschatz der Vorlagen durch einen modernen zu ersetzen und verwendet mit Lambeth nicht selten[1]) z. B. *grama* f. ira, *miht* f. uirtus, *tima* f. tempus, *land* f. terra, *pæđ* f. semita, *man* f. nequitia, *hopian* f. sperare, *tæcan* f. docere, *drefan* f. tribulare, *ʒemærsian* f. magnificare, *awendan* f. (a-, con-, di) uertere, wo die übrigen Glossen fast ausschließlich *yrre, mæʒen, tid, corđe, stiʒ* oder *siđfæt, niđ, (ʒe)hyhtan, læran, swencan, ʒemiclian, (a-, ʒe)cyrran* gebrauchen.

Nicht zu trennen von diesen Winchester-Glossen ist die des Salisbury-Psalters (Cathedral Library N. 150) aus der II. Hälfte des 11. Jahrhunderts, aber auch nur die Glosse, denn der lateinische Teil ist, wie bereits oben S. 35 erwähnt ist, noch in der Insulare zur Zeit der Benediktinerreform, also ca. 100 Jahre früher, geschrieben worden. Wir sind bei dieser Hs. in der selten glücklichen Lage, die Ab-

[1]) Für die Belege siehe die Liste bei Lindelöf II S. 41.

fassungszeit ziemlich sicher bestimmen zu können. Abgesehen von den Indiktionstabellen, die sie durch die Jahre 969 und 1006 begrenzen, enthält der Kalender drei wertvolle Eintragungen von einer späteren Hand: am 18. März den Tod Eduards, des Sohnes Edgars, im Jahre 978, am 19. Mai den des Erzbischofs Dunstan im Jahre 988 und am 16. September den der heiligen Edith, der Tochter Edgars, im Jahre 984. Daraus folgt mit Notwendigkeit, daß der lateinische Text vor dem frühesten dieser Daten, d. h. vor 978 also innerhalb des ersten Indiktionszyklus, zwischen 969 und 978, zu datieren ist. Da ferner Eduard in Wareham in Dorsetshire, Edith in Wilton in Hampshire verehrt wurden, so ist anzunehmen, daß Kalender und Psalter für ein Kloster der westlichen Grafschaften bestimmt waren, mit ziemlicher Sicherheit wohl für Sherborne, da in der ein Jahrhundert späteren Litanei, die dem Psalter folgt, Aldhelm an zweiter Stelle erscheint.

Ob die Hs. freilich direkt in Sherborne geschrieben, ob sie nicht erst nach Fertigstellung dahin gekommen ist, muß wohl vorläufig zweifelhaft bleiben. Immerhin mag für erstere Annahme ein wichtiger Umstand angeführt werden. Die Glosse zu dem Quicumque uult, noch im 10. Jahrhundert verfaßt und von einer gleichzeitigen Hand von Winchester Charakter geschrieben, zeigt, wenn auch flüchtiger gearbeitet, so wörtliche Übereinstimmung mit der Glossierung dieses Hymnus im Bosworth-Psalter, die sicherlich aus der verloren gegangenen Glosse im Junius-Psalter kopiert ist, daß der Hymnen-Glossator in Salisbury aus einem der beiden geschöpft haben muß. Daß diese beiden Hss. aber gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Winchester gewesen sind, glaube ich Stud. p. 40 nachgewiesen zu haben. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß die Salisbury-Hs. in Winchester, aber für die Diözese Sherborne, hergestellt worden ist. So erklären sich einerseits die engen Beziehungen der Psalterglosse zu der behandelten Winchester-Gruppe, denn die Diözese Sherborne, ursprünglich aus der Winchesters hervorgegangen, war mit dieser stets aufs innigste verwachsen, und andererseits das fernere Schicksal der Handschrift. Im Jahre 1058 wurden die Diözesen Sherborne und Ramsbury unter Bischof Hermann, einem der Geistlichen Eduards des Bekenners, der bis dahin nur Bischof von Wiltshire (Ramsbury) gewesen war,

zu einem Bischoftum unter dem Namen Sherborne und Ramsbury vereinigt, dessen Sitz derselbe Bischof im Jahre 1075 von Sherborne nach dem befestigten Orte Old Sarum verlegte. Im Jahre 1220 wählte Richard Poore abermals einen neuen, etwa eine Meile abgelegenen Ort im Tale des Avon, das heutige Salisbury, wohin mit der Bibliothek auch unser Psalter überging, um dann eins der kostbarsten Kleinode der noch in demselben Jahre begonnenen Kathedrale zu werden.

Die ae. Glosse dieses Psalters ist nun zweifellos die späteste von allen ae. Glossierungen des Ps Ga — denn die Eadwine-Glosse des 12. Jhs., die Kopie einer Bearbeitung des 10. Jhs., folgt dem Ps Ro. Die Schrift ist durch die fränkische Minuskel schon stark beeinflußt, neben *s* erscheinen auch die Buchstaben *r* und *g* durchweg in fränkischer Form; die Orthographie und Sprache der Glosse zeigen untrügliche Merkmale der Werke der Übergangszeit, anglo-normannische Schreibungen[1]), Verschreibungen und Buchstabenverwechslungen, Schwächung und Schwund der Endungen[2]). Seltsamerweise verrät nun auch dieses Denkmal deutliche Beziehungen zur Regius-Glosse in Winchester, die eine Benutzung dieser Glosse über allen Zweifel erscheinen lassen, ich verweise besonders auf die gemeinsamen Fehler: *swiþlicu* f. ~cum 47, 8, *to ʒode lifʒende(!)* 41, 3, *ʒewistfulʒend* f. ~*des* 41, 5, *eardunʒ* f. ~*ʒa* 59, 8, und auf die auffälligen Glossierungen *micʒum* (usuris) 71, 14, *þam þraciendum* (timentibus) Hy. 9, 50. Der bei Hofe sehr einflußreiche Bischof Hermann von Sherborne, selbst ein Lothringer, wird, als er diese Diözese mit übernahm, in seiner Begleitung mehrere ausländische Geistliche und Mönche gehabt haben, die der Unterweisung in der angelsächsischen Sprache bedurften. Dies mag ihn veranlaßt haben, den Bischof von Winchester um leihweise Überlassung eines glossierten Psalters oder um Kopien aus einem solchen zu ersuchen. So mag ihm der wegen seiner sorgfältigen und zuverlässigen Glossierung geschätzte Regius-Psalter geschickt sein, nach dem dann die

[1]) Von Ps. 40 an z. B. die Schreibung *u* für stimmhaftes *f*, *ch* für ae. *ċ*, zahlreiche *u* für *y*, *douelgild* für *deofol*~ 113, 4, *ea* für *æ* usw.

[2]) Z. B. *on handen þinan* 36, 16; *on heofemn* 35, 6; *o hallian* (in ecclesiis) 25, 12; *mid þeowen þinen* 143, 2; häufiger *n*-Schwund im Auslaut usw.

Glossierung in Sherborne vorgenommen wurde. Daß nicht umgekehrt das Salisbury Ms. nach Winchester geschickt und hier glossiert worden ist, was ja an sich nicht ausgeschlossen wäre, möchte ich aus der Tatsache schließen, daß die Salisbury-Glosse keinerlei Berührungspunkte mit Lambeth, noch mit Stowe und Vitellius, noch auch mit Tiberius und Arundel aufweist.

Charlottenburg. Karl Wildhagen.

DER INHALT DER ALTENGLISCHEN HANDSCHRIFT VESPASIANUS D. XIV.

Durch die Freundlichkeit B. Fehrs wurde ich vor einiger Zeit darauf aufmerksam gemacht, daß die spätaltenglischen Texte der Cotton-Handschrift Vespasianus D. XIV, deren Herausgabe ich seit langem vorbereitet habe, während des Krieges in England gedruckt sind: '*Early English Homilies, from the Twelfth Century MS. Vesp. D. XIV*, edited by Rubie D-N. Warner. Part I. *Text*. (Early English Text Society, Original Series 152.) London 1917.' Erst jetzt in Besitz dieses Heftes gelangt, sehe ich, daß es sich um einen rohen Abdruck der Texte, ohne jede Angabe über ihre Herkunft und sonstige Fragen handelt, so daß der Leser eine literarhistorische Einreihung der Texte nicht vorzunehmen vermag. Zwar verspricht uns das Vorwort in der üblichen Weise, daß 'Introduction, Notes, and Glossary' später nachgeliefert werden sollen: aber nach den Erfahrungen, die wir bisher mit solchen Versprechungen der Early English Text Society gemacht haben, darf befürchtet werden, daß auch dieses Versprechen nicht eingehalten werden wird. Weil nun auch meine Ausgabe bei der Ungunst der Zeiten kaum ganz schnell zum Druck gelangen dürfte, will ich hier in Kürze zusammenstellen, was der Leser zur Benutzung des Warnerschen Textabdruckes unumgänglich nötig hat. Ich glaube, daß dies am einfachsten in der Form einer Inhaltsangabe geschehen kann, bei der ich mich an Wanleys und Warners Zählung der Texte anschließe.

Vespasianus D. XIV gehört, wie die Beowulfhandschrift, zu denjenigen Kodizes der Cottonischen Sammlung, die aus zwei Handschriften zu Anfang des 17. Jahrhunderts zusammengebunden sind. Die alte Inhaltsangabe des Kodex, welche von dem Cottonischen Bibliothekare Richard James

(1592—1638) gegen 1625—1638 auf Fol. 2ᵃ eingetragen ist[1]), umfaßt schon die beiden Handschriften. Die erste Handschrift — nach der neuesten Foliierung aus den Blättern 1—169 bestehend — enthält, von den lateinischen Gebeten auf Fol. 4ᵃ abgesehen, nur altenglische Texte, während die zweite Handschrift (= Fol. 170—224) nur Lateinisches bietet. Den Grundstock der zweiten Handschrift (Wanleys Nr. LIII—LIV) bildet ein in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts wohl in Italien geschriebener Text der Soliloquien des spanischen Bischofs Isidor von Sevilla (Fol. 170ᵇ—218ᵃ). Vorher und nachher hat eine englische Hand des 10. Jahrhunderts Abschnitte aus des Pelagius' *Expositio fidei* (Fol. 218ᵇ—22ᵇ) und Boetius' *Consolatio philosophiae* eingetragen.

Die erste Handschrift, die allein uns hier beschäftigen soll, besteht heuzutage aus 20 Lagen, von denen 15 aus 4 Bogen, 4 aus 5 (Lage E, H, K, P) und eine (A) aus 1½ Bogen bestehen. Da der letzte Text am Seitenende mitten im Satz mit *Hit gelimpđ gelomlice, þone se mann* abbricht, müssen noch weitere Bogen dahinter verloren gegangen sein. Nach Ausweis der ältesten Paginierung des beginnenden 17. Jahrhunderts sind auch nach der ersten Lage sieben Blätter, d. h. eine Lage zu 3½ Bogen, ausgefallen. Sonst fehlt in der Handschrift nichts, die dank ihres sehr dicken Pergaments in seltener Unversehrtheit auf uns gekommen ist. Den Hauptteil der Handschrift (Fol. 4ᵃ—163ᵃ und 169ᵇ) hat eine schöne, breite Hand des 2. Viertels des 12. Jahrhunderts in sehr regelmäßiger französischer Kanzleischrift niedergeschrieben; vier weitere Kopisten haben zum Schluß einzelne Texte nachgetragen: *B* Fol. 163ᵇ—165ᵃ, *C* Fol. 165ᵃ und 166ᵃ—168ᵃ, *D* Fol. 165ᵇ—166ᵃ und *E* Fol. 168ᵇ—169ᵃ.

Es handelt sich um folgende englische Texte, die zumeist Abschriften älterer angelsächsischer Werke darstellen.

1. Fol. 4ᵇ—6ᵇ (Wanleys Nr. III, Warners Nr. I):

Der Anfang der Schöpfungshomilie des Abtes Ælfric (in Thorpes Ausgabe entsprechend Bd. I S. 8²⁹—12³⁵), dem ein neuer Schlußsatz *ac he weard þurh deofles swicdome ut-adræfd* angefügt ist.

---

[1]) Wegen dieser Zeitangabe vergleiche meine Arbeit »Die Beowulfhandschrift« (Sitz. Ber. d. sächs. Akad. d. Wiss. 1919, Bd. LXXVI 4) S. 7.

2. Fol. 6 b (Wanleys Nr. IV, Warners Nr. II):

Der Anfang von Ælfrics Schrift gegen die Priesterehe. Das kurze Fragment von 9 Zeilen ist berücksichtigt in Assmanns Ausgabe des Werkes in »Angelsächsische Homilien und Heiligenleben« (Kassel, 1889) S. 13.

3. Fol. 7 a—11 b (Wanleys Nr. V, Warners Nr. III):

Die altenglische Version der *Dicta Catonis* in stark überarbeiteter Gestalt. Nach Grundtvigs Abschrift aus unserem Manuskript gedruckt von L. C. Müller, Collectanea Anglo-Saxonica (Kopenhagen, 1835) S. 29—47; in den Varianten mitbenutzt in den Cato-Ausgaben von J. Nehab (Berlin 1879) und E. Sievers, »Metrische Studien IV« (Leipzig, 1919) S. 601—615, vgl. S. 219 f. Von den späteren Zusätzen sind Nr. 80 und 85 (nach Sievers' Zählung) mit Abänderungen entnommen aus Ælfred's Boetius-Übersetzung, wie ich im »Archiv f. n. Sprachen« CVI 342 f. gezeigt habe; Nr. 90 und 91 stammen aus der unter Ælfreds Namen laufenden Deuteronomion-Version (XVIII 11 f. und XVI 18), worauf Nehab S. 71 aufmerksam gemacht hat. Daß wir hier eine eigentümliche Art von Sprechversen vor uns haben, hat Sievers a. a. O. dargelegt.

4. Fol. 12 a—13 b (Wanleys Nr. IV, Warners Nr. IV):

Ælfrics Homilie *De fide catholica*, entsprechend Hom. I 274 30—276 33 und 288 3-32.

5. Fol. 13 b—15 a (Wanleys Nr. VII, Warners Nr. V):

Der mosaische Dekalog mit kurzen Erläuterungen, das Ganze entnommen aus Ælfrics zweitem altenglischen Wulfstan-Brief. Unser Text ist mitabgedruckt bei B. Fehr[1]), »Die Hirtenbriefe Ælfrics in altenglischer und lateinischer Fassung» (Hamburg, 1914) S. 189 30—205 4.

6. Fol. 15 a—23 b (Wanleys Nr. VIII—X, Warners Nr. VI—VIII):

Eine altenglische Homilie über die »Zwölf Mißbräuche«, die letzten Endes auf den Pseudo-Cyprianschen Traktat *De duodecim abusionibus saeculi* (bei Migne, Patr. lat. IV 869—882) zurückgeht. Die gleiche Homilie ist in noch fünf anderen Handschriften überliefert, C. C. C. C. 178 (ed. Morris,

[1]) Bei der Anführung unserer Handschrift auf S. XX hat Fehr die Seitenangaben vertauscht.

EETS 34, S. 296—304) und 303, Hatton 115, Hatton 116 und Lambeth 487 (ed. Morris S. 101—119). In unserer Handschrift ist die Homilie in drei Teile mit besonderen Überschriften zerlegt, welche Morris S. 299^{1}—304^{34} + 296^{12}—297^{18} + 297^{18}—299^{1} entsprechen.

7. Fol. 23^{b}—25^{a} (Wanleys Nr. XI, Warners Nr. IX):

Der Anfang von Ælfrics[1]) Johannis-Predigt, also nur die freie Nacherzählung der Perikope enthaltend (= Archiv f. n. Sprachen« CI 318 f., teilweise Hom. I 350^{31}—352^{4}).

8. Fol. 25^{a}—25^{b} (Wanleys Nr. XII, Warners Nr. X):

Die Perikope zu Ælfrics Predigt über Mat. XVI, 16 ff., Hom. I 364^{15-32} entsprechend.

9. Fol. 25^{b}—30^{a} (Wanleys Nr. XIII, Warners Nr. XI):

Eine Übersetzung der 'Passio Jacobi Minoris' (Mombritius II 18^{b}—20^{b}), aber verschieden von Ælfrics Version der gleichen Quelle (Hom. II 412 ff.).

10. Fol. 30^{a}—31^{b} (Wanleys Nr. XIV, Warners Nr. XII):

Ælfrics kürzere Fassung der Siebenschläferlegende in Hom. II 424^{11}—426^{27}. Zur Quelle vgl. jetzt die sorgfältigen und weitausgreifenden Arbeiten von M. Huber, Beitrag zur Visionsliteratur und Siebenschläferlegende des Mittelalters (3 Teile als Programm des Gymnasiums zu Metten, 1903, 1905, 1908), Textbeiträge zur Siebenschläferlegende des Mittelalters (in »Romanische Forschungen« XXVI 461—583) und Die Wanderlegende von den Siebenschläfern (Leipzig, 1910).

11. Fol. 31^{b}—33^{a} (Wanleys Nr. XV, Warners Nr. XIII):

Ælfrics Homilie zu Petri Kettenfeier über Acta XII 1—23, Hom. II 380^{27}—384^{11}.

12. Fol. 33^{a}—40^{a} (Wanleys Nr. XVI, Warners Nr. XIV):

Ælfrics Homilie über Luc. XIX 41 ff., »Archiv f. n. Sprachen« CI 320 und Hom. I 402^{2}—414^{35}.

13. Fol. 40^{a}—48^{b} (Wanleys Nr. XVII, Warners Nr. XV):

Ælfrics Homilie über Luc. XVIII 9 ff., »Archiv f. n. Sprachen« CII 38 f. und Hom. II 426^{23}—436^{26}.

Angefügt ist ein neuer Schlußabschnitt (= Fol. 44^{b}—48^{b}), welcher im Anschluß an Ælfrics Nacherzählung von Daniel cap. IV—V auch noch Daniel cap. VI und XIV wiedergibt.

---

[1]) Nicht also, wie Morris, Blickling Homilies S. XIV angibt, ein Exemplar der 14. Blickling-Homilie.

Der angefügte Abschnitt ist in rhythmischer Form abgefaßt, die in ihrer Zusammenfassung der Sprechtakte zu zweigliedrigen Reihen und weiterhin zu je zwei-, selten dreireihigen Ketten, die meist durch Stabreim unter sich verknüpft sind, an den altenglischen Alliterationsvers erinnert, wenn auch die strengeren Gesetze dieses Metrums im einzelnen nicht mehr beachtet sind. Die ersten 53 Verse, dem VI. Daniel-Kapitel entnommen, habe ich in metrischer Form in meinem »Altenglischen Lesebuche« (Heidelberg, 1913, S. 31—34) veröffentlicht. Warner druckt alles fortlaufend wie Prosa.

14. Fol. 48 b—54 b (Wanleys Nr. XVIII, Warners Nr. XVI):

Ælfrics Auszug aus der pseudo-hieronymianischen 'Epistola ad Paulam et Eustochiam' (Migne, Patr. lat. XXX 122 ff.) über Mariä Himmelfahrt, entsprechend Hom. I 436^{10}—448^{22}, also mit Einschluß des Theophilus-Wunders, aber ohne Kaiser Julians Tod, welcher als besonderes Stück (Nr. 16) in unserer Handschrift auf Fol. 58 a—60 a folgt.

15. Fol. 54 b—57 b (Wanleys Nr. XIX, Warners Nr. XVII):

Ælfrics Homilie für Mariä Himmelfahrt über Luc. X 8 ff., Hom. II 438^{5}—444^{25} entsprechend.

16. Fol. 58 a—60 a (Wanleys Nr. XX, Warners Nr. XVIII):

Ælfrics Bericht über den Tod des Julianus Apostata (nach der 'Vita s. Basilii') aus seiner ersten Homilie für Mariä Himmelfahrt, Hom. I 448^{23}—454^{9} entsprechend. Vgl. oben Nr. 14.

17. Fol. 60 a—67 a (Wanleys Nr. XXI, Warners Nr. XIX):

Ælfrics Homilie zum Johannistage über Marc. VI 17 ff., Hom. I 476^{29}—490^{25} entsprechend. Die bei Thorpe nicht mit abgedruckte Übersetzung der Perikope holte Napier im »Archiv f. n. Sprachen« CI 320 f. nach.

18. Fol. 67 b (Wanleys Nr. XXII, Warners Nr. XX):

Eine alliterierende, nicht zu wörtliche Übersetzung der Perikope zum dritten Fastensonntage, Luc. XI 24—28 [1]), welche sich in demselben Wortlaute auch in einer Fastenpredigt von Faustina A. IX Fol. 62 a—68 a findet und danach herausgegeben ist bei L. Ch. Müller, Collectanea Anglo-Saxonica (Kopenhagen, 1835) S. 19—27 und bei G. Stephens,

[1]) Wanleys Angabe *Lectio ex Evangelio secundum S. Matthæum petita* beruht also auf einem Versehen.

Tvende Old-Engelske Digte (Kopenhagen 1853) S. 81—99. Müller und Warner drucken den Text als Prosa; Stephens teilt die Halbzeilen ab. Dieselbe Vershomilie findet sich nach Wanley noch in sieben weiteren Handschriften: C. C. C. C. Nr. 188 S. 123 ff., Nr. 198 S. 316 ff., Nr. 302 S. 126 ff., Nr. 303 S. 30 ff., Junius 22 Fol. 56^{a} ff., Vitellius C. V Fol. 71^{b}—73^{a} und einer Handschrift der Cambridger Universitätsbibliothek (Wanley S. 161).

19. Fol. 67^{b} (= Warner S. 58^{34}—59^{2}):

Zwei Sätze des Inhalts, daß der Gläubige, der nichts Gutes tut, dem Teufel ähnlich ist, daß aber der Ungläubige schlimmer als der Teufel ist. Warner und Wanley ziehen diese Sätze zur vorhergehenden Homilie, was nicht gerechtfertigt ist. Denn daß dieselben nicht dazu gehören, lehrt die Verwendung einer farbigen (roten) Initiale, wie sie zu Anfang eines jeden neuen Textes steht, weiter das Fehlen von Alliteration und Versrhythmus, endlich der abweichende Inhalt und das Nichtvorkommen der beiden Sätze in dem älteren Faustina-Texte. Vgl. einen ähnlichen Einzelsatz unter Nr. 22.

20. Fol. 68^{a}—70^{a} (Wanleys Nr. XXIII, Warners Nr. XXI):

Der erste Teil von Ælfrics Predigt zum Matthäus-Tage über Matth. IX 9 ff., entsprechend Hom. II 468^{6}—472^{9}, also ohne die Version der 'Passio Matthaei'. Die bei Thorpe nicht mitabgedruckte altenglische Perikope holte Napier im »Archiv f. n. Sprachen« CII 40 nach.

21. Fol. 70^{a}—74^{b} (Wanleys Nr. XXIV, Warners Nr. XXII):

Ælfrics Erklärung von Matth. XVIII 1—10 (nach Haymo), welche er als zweiten Teil seiner Michael-Homilie beigegeben hat, entsprechend »Archiv f. n. Sprachen« CII 331 f. und Hom. I 510^{21}—518^{34}.

22. Fol. 74^{b} (Wanleys Nr. XXV, Warners Nr. XXIII):

Ein Einzelsatz über das ungleiche Schicksal der Auserwählten Gottes und der Bösen, entnommen der Ælfricschen Hiob-Homilie, welche weiter unten in unserer Handschrift (s. Nr. 40) als Ganzes folgt. Unser Einzelsatz findet sich daher nochmals auf Fol. 143^{b} (= Warner S. 126^{36}—127^{1}).

23. Fol. 74^{b}—75^{a} (Wanleys Nr. XXVI, Warners Nr. XXIV):

Ein kurzes Fragment über die Lehren des heiligen Augustin, daß der Verkünder von Gotteswort milden Sinnes und frei von weltlicher Sorge sein muß, und daß jeder

Mensch neben seinem weltlichen Beruf Zeit finden muß zum Lernen und um seinen Sinn von den Eitelkeiten der Welt auf Gottesdienst zu richten. Das ganze stammt vermutlich aus einer altenglischen Homilie, die aus Augustins Predigtsammlung (*Augustinus sǣde on his cwidbōcan*) geschöpft sein muß.

24. Fol. 75^a—75^b (Wanleys Nr. XXVII, Warners Nr. XXV):

Abt Ælfrics Erklärung von Apocal. I 13—14, wie er sie seinem ersten altenglischen Briefe an den Erzbischof Wulfstan eingefügt hat. Auch nach unserer Handschrift gedruckt bei B. Fehr, »Die Hirtenbriefe Ælfrics« (Hamburg, 1914) S. 83^{34}—87^{5}. Vgl. oben Nr. 5.

25. Fol. 75^b (Wanleys Nr. XXVIII, Warners Nr. XXVI):

Prophezeiungen über den Ausfall der Jahreszeiten aus dem Wochentage des Jahresanfanges, also eine altenglische »Bauernpraktik«, wie sie noch in drei weiteren Fassungen auf Grund anderer lateinischer Vorlagen in Hatton 115 Fol. 147^a—149^b (ed. Cockayne, Leechdoms III 162^{5}—164^{12}), in Tiberius A. III Fol. 36^{a-b} (ed. M. Förster, »Archiv f. n. Sprachen« CXX 296 f.) und Tiberius A. III Fol. 41^b (ed. M. Förster, ebenda S. 297 f.) uns überliefert sind. Die Bauernpraktik unserer Handschrift ist gedruckt von Br. Aßmann, Anglia XI 369. Man vergleiche über die ganze Gattung meine Zusammenstellungen im »Archiv f. n. Sprachen« CX 347—350, 421; CXX 296—301.

26. Fol. 76^a—76^b (Wanleys Nr. XXIX, Warners Nr. XXVII):

Ein kurzes Stück über das Erscheinen des Antichrist, der in Chorazim geboren, in Bethsaida erzogen werden und in Capharnaum herrschen wird. Es geht, natürlich durch lateinische Vermittelung, auf griechisch-orientalische Lehrtradition zurück, wie sie zum Teil in wörtlicher Übereinstimmung mit dem Angelsachsen in dem syrischen »Buch der Biene« des Salomon von Baṣra (ed. W. Budge, The Book of the Bee, Oxford, 1886, cap. 55) und in einem byzantinischen Fragebüchlein (ed. G. Heinrici, Griechisch-byzantinische Gesprächsbücher, Leipzig, 1911, S. 59) ihren Niederschlag gefunden hat. Der Text ist nach unserer Handschrift von mir in der »Anglia« XLII 222 f. veröffentlicht worden.

27. Fol. 76^b—82^b (Wanleys Nr. XXX, Warners Nr. XXVIII):

Ælfrics Adventpredigt über Luc. XXI 25—33 (nach Gregor), = Hom. I 608^1—618^{35}. Die altenglische Perikope ist nachgeholt von Napier, »Archiv f. n. Sprachen« CI 323 f.

28. Fol. 82^b—86^b (Wanleys Nr. XXXI, Warners Nr. XXIX):

Ælfrics Allerheiligen-Predigt nach Augustins *Sermo Domini in monte*, = Hom. I 548^7—556^{24}. Auch hier wieder ist die bei Thorpe fehlende Perikope von Napier, »Archiv f. n. Sprachen CI 322 f. nachgeholt.

29. Fol. 87^a—87^b (Wanleys Nr. XXXII, Warners Nr. XXX):

Eine Übersetzung von Joh. XIV 1—13, d. i. des Anfanges der Perikope zum Tage der Apostel Philippus und Jacobus.

30. Fol. 87^b—100^a (Wanleys Nr. XXXIII, Warners Nr. XXXI):

Eine Übersetzung des apokryphen *Evangelium Nicodemi*, wie sie in älterer und vollständigerer Form in der Cambridger Handschrift Ii. 2. 11 pag. 344—383 und der Beowulfhandschrift Vitellius A. XV Fol. 61^a—87^a überliefert ist. Von allen drei Handschriften lieferte W. H. Hulme einen Textabdruck: von den beiden älteren in den 'Publications of the Modern Language Association' XIII (1898) 471—515; nach unserer Handschrift in der 'Modern Philology' I (1904) 591—610. Einen kritischen Text nach allen Handschriften bereite ich vor. Über das Verhältnis der Vespasianischen Handschrift vgl. einstweilen meine Ausführungen im »Archiv f. n. Sprachen CVII 311—321.

31. Fol. 100^b—102^a (Wanleys Nr. XXXIV, Warners Nr. XXXII):

Ein Auszug aus der altenglischen Übertragung der als *Vindicta Salvatoris* (ed. Tischendorf, Evangelia apocrypha, S. 471—486) bekannten neutestamentlichen Apokryphe, anfangs (Z. 1—27 bei Aßmann) den Wortlaut der älteren Version nur wenig kürzend und stilistisch verändernd, dann aber nur eine ganz freie, auch inhaltlich abweichende Nacherzählung der Hauptbegebenheiten bietend. Einige der Abweichungen mögen sich daraus erklären, daß dem Exzerpierenden eine

etwas abweichende Form der vollständigen Übersetzung vorlag. Anderes mag als Gedächtnisfehler zu deuten sein (vgl. Aßmann 266). Der Auszug ist nach unserer Handschrift gedruckt bei Goodwin, The Anglo-Saxon Legends of St. Andrew and St. Veronica (Cambridge 1851) S. IX—XI und bei Aßmann, Angelsächsische Homilien und Heiligenleben (Kassel, 1889) S. 193 f.; die vollständige Übertragung bei Goodwin S. 27—46 und nach allen drei bisher bekannten Handschriften bei Aßmann S. 181—192. Über das Verhältnis der volleren Version zum Latein-Text bei Tischendorf ist zu bemerken, daß der altenglische Text manchmal ausführlicher, manchmal aber wieder bedeutend kürzer als der lateinische ist, sich trotzdem jedoch gleichzeitig ziemlich wörtlich an das Latein anschließt. Vermutlich hat daher dem Angelsachsen eine leicht abweichende Fassung der Vindicta Salvatoris vorgelegen. Hierfür sprechen auch Unterschiede, die schwerlich auf das Konto eines Übersetzers zu setzen sind, sondern schon in der lateinischen Vorlage begründet sein müssen, wie *āsend fram Tiberie*, wie unrichtig beide altenglischen Texte lesen, statt des lateinischen *missus a Iudaea ad Tiberium*. Auch heißt der aquitanische Statthalter bei Tischendorf von vornherein *Titus*, während die beiden altenglischen Texte ihn zunächst *Tyrus* und erst nach seiner Taufe auch *Titus* nennen. Tischendorf ist übrigens im Irrtum, wenn er die unserem Auszug bei Goodwin und Aßmann nach Wanleys Vorgang gegebene Überschrift *Nathanis Iudaei Legatio*, die auch Warner wiederholt, für handschriftlich hält.

32. Fol. 102ª—103ᵇ (Wanleys Nr. XXXV, Warners Nr. XXXIII):

Eine altenglische Fassung der Legende von den *Quindecim signa ante iudicium*, die teils wörtlich zur Pseudo-Bedaschen Version (Migne, Patr. lat. XCIV 563), teils mehr zu Petrus Damianus (Migne, Patr. lat. CXLV 840) stimmen, wohingegen die vom 4. Vorzeichen ab beigefügten Moralisationen erst bei Petrus Comestor (Migne, Patr. lat. CXCVIII 1611) erscheinen. Ich vermag mir dies Verhältnis nicht anders zu erklären, als daß der Angelsachse eine bisher unbekannte, vollere Lateinversion benutzt, aus der auch Pseudo-Beda, Peter Damianus und Peter Comestor geschöpft haben. Eine etwas andere Auffassung vertritt G. Grau, Quellen und Verwandtschaften

der älteren germanischen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes (Halle, 1908) S. 261—280, dessen interessante und weitausgreifende Darlegungen aber hier, wie so oft, nicht überzeugen. Der altenglische Text ist gedruckt von Br. Aßmann in der Anglia XI 369—371.

33. Fol. 103ᵇ (Wanleys Nr. XXXVI, Warners Nr. XXXIV):

Ein altenglisches »Donnerbuch« nach dem Monate, in welchem der erste Donner im Jahre erschallt ist, also ein sog. »Monats-Brontolog«. Von dieser letzten Endes aus dem Altbabylonischen stammenden Gattung antiker Wahrsagebücher haben wir noch vier weitere Arten in altenglischer Sprache vertreten: nämlich ein »Himmelsgegendbrontolog« im C. C. C. C. 391 S. 714 (ed. M. Förster, »Archiv f. n. Sprachen« CXX, 47), ein »Stundenbrontolog« in Tib. A. III Fol. 37ᵃ⁻ᵇ (ed. M. Förster, ebenda S. 50), ein »Horenbrontolog« in C. C. C. C. 391 S. 714 (ed. M. Förster, ebenda S. 47 f.) und die am weitesten verbreitete Art, das »Wochentagsbrontolog«, welches uns altenglisch sogar in drei verschiedenen Fassungen vorliegt: in Hatton 115 Fol. 150ᵇ (ed. Cockayne, Leechdoms III 166—168), in Tiberius A. III Fol. 40ᵃ⁻ᵇ (ed. Cockayne, a. a. O. III 180) und in C. C. C. C. 391 S. 713 (ed. M. Förster, »Archiv f. n. Sprachen« CXX 46). Von allen fünf Arten liegen uns zahlreiche Fassungen in lateinischer Sprache vor; auch für das »Horenbrontolog«, für welches ich früher keine lateinische Parallele angeben konnte, habe ich jetzt eine solche gefunden in der Wiener Handschrift Cod. lat. 2245, Fol. 68ᵇ—69ᵃ (12. Jahrh.), und in der Nesselrodischen[1]) Handschrift 192, Fol. 93ᵃ⁻ᵇ (12. Jahrh.).

33. Fol. 104ᵃ—119ᵃ (Wanleys Nr. XXXVII, Warners Nr. XXXV):

Die altenglische Übersetzung der ersten 16 Kapitel des Pseudo-Alcuinschen *Liber de virtutibus et vitiis* (Migne, Patr. lat. CI 613 ff.), welche nach dieser Handschrift von Br. Aßmann in der »Anglia« XI 371—391 veröffentlicht ist. Dieselbe Übersetzung in älterem Lautgewande, nicht eine zweite Version, wie G. L. Morrill, Speculum Gy de Warewyke

[1]) Vgl. über diese Handschrift jetzt die sorgfältige Inhaltsangabe von K. Sudhoff im »Archiv für Geschichte der Medizin« X (1917) 265—313.

(EETS. Extra S. LXXV S. XCIII) anzunehmen scheint, liegt vor in der Cambridger Handschrift Ii. 1. 33, pag. 417—433. Zwei Kapitel derselben altenglischen Schrift, das in beiden anderen Handschriften wörtlich so stehende Kapitel XIV (*De conversione ad Dominum*) und das in den beiden anderen Handschriften fehlende Kapitel XXVI (*De perseverantia*), finden sich in Tiber. A. III Fol. 105ᵃ—106ᵃ und sind von mir danach im »Archiv f. n. Sprachen« CXXII 257—261 (vgl. CXXIX 49) gedruckt. Eine kritische Ausgabe nach allen Handschriften bereite ich vor.

34. Fol. 119ᵃ—123ᵃ (Wanleys Nr. XXXVIII, Warners Nr. XXXVI):

Die zweite Hälfte von Ælfrics Clemens-Homilie, entsprechend Hom. I 566^{28}—576^{14}.

35. Fol. 123ᵃ—130ᵇ (Wanleys Nr. XXXIX. Warners Nr. XXXVII);

Ælfrics Übersetzung (Hom. II 332^{13}—348^{10}) der anonymen Lebensbeschreibung des irischen Heiligen Fursaeus (ed. J. Mabillon, Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti [1723] II 287—296 und zum Teil bei B. Krusch, Mon. Germ. Hist., Script. rerum Merovingicarum, Bd. IV [1902] 434—449), also derselben *Vita S. Fursei*, von welcher auch Beda einen Auszug in der Kirchengeschichte (III cap. 19) geboten hat, der seinerseits eine irische Übersetzung (ed. Stokes, Revue Celtique XXV [1904] 385—404) gefunden hat. Über die verschiedenen Fassungen der Viten des h. Fursaeus handelte Grützmacher in der »Zeitschrift für Kirchengeschichte« XIX 190—196.

36. Fol. 131ᵃ—135ᵃ (Wanleys Nr. XL, Warners Nr. XXXVIII S. 116^{1}—119^{17}):

Ælfrics Bericht über die Jenseitsvisionen des Northumbrers Drihthelm aus Bedas Kirchengeschichte (V cap. 12), entsprechend Hom. II 348^{16}—356^{17}.

37. Fol. 135ᵃ—136ᵃ (von Wanley und Warner zum Vorhergehenden gezogen; bei Warner S. 119^{17}—120^{17}):

Ælfrics Predigt über die Wirksamkeit der Messe, nach Bedas Kirchengeschichte IV cap. 21—22, also entsprechend Hom. II. 356^{25}—358^{31}. Es ist richtig, daß die Homilie nicht mit einer bunten Initiale beginnt, wie das sonst bei unserem Schreiber bei jedem selbständigen Texte Brauch ist. Fortlaufend in der Zeile, wie Warner unseren Text an die vorher-

gehende Homilie anschließen läßt, erscheint indes unsere Homilie in der Handschrift nicht; vielmehr beginnt der Text mit einer neuen Zeile und einer Initiale, die allerdings klein und nicht bunt ist. Wir haben daher auch äußerlich ein Recht, unseren Text als selbständige Homilie zu nehmen.

38. Fol. 136 a—137 a (Wanleys Nr. XLI, Warners Nr. XXXIX):

Ælfrics kurze Nacherzählung des Buches Jonas (Hom. I 244 30—246 27), welche er seiner Bittwochenhomilie eingefügt hat.

39. Fol. 137 a—139 a (Wanleys Nr. XLII, Warners Nr. XL):

Der Schluß von Ælfrics Paulus-Homilie, welcher eine Erklärung von Matth. XIX 29 sowie eine Nacherzählung von 4. Reg. V (Naeman und Gehazi) enthält, also entsprechend Hom. I 396 35—400 34.

40. Fol. 139 a—145 b (Wanleys Nr. XLIII, Warners Nr. XLI):

Ælfrics Auszug aus dem Buche Hiob mit kurzen Erklärungen nach Gregors Moralia [1]), entsprechend Hom. II 446 5—460 20. Daß neben dieser Hiob-Homilie noch eine besondere Hiob-Übersetzung Ælfrics vorhanden sei, ist, wie ich Anglia XV 473—477 auseinandergesetzt habe, ein Irrtum. Da Wülker in seiner »Geschichte der englischen Literatur«, auch in der 2. Auflage (S. 68) noch an der älteren Auffassung festgehalten hat, sei darauf hingewiesen, daß später auch W. Skeat (Ælfric's Lives of Saints, EETS. 114, S. XXX), ohne meine Darlegungen zu kennen, zu dem gleichen Ergebnis wie ich gekommen ist.

41. Fol. 145 b—151 a (Wanleys Nr. XLIV, Warners Nr. XLII):

Eine altenglische Fassung des Lebens des kornischen Heiligen Neot, welche auf eine verlorene, ältere 'Vita S. Neoti' zurückgeht und darum neben den vier erhaltenen, jüngeren Viten Neots (Acta Sanctorum, 31. Juli, Bd. VII

---

1) Dieser Quellennachweis ist zu meinen Ausführungen in der »Anglia« XVI 1—17 hinzuzufügen. Was A. Gabrielson im »Archiv f. n. Spr.« CXXVIII 309—328 für die Benutzung der Gregorschen Moralia durch Ælfric anführt, hat keinerlei Beweiskraft. Bei der Einheitlichkeit des patristischen Denkens genügt eine gewisse Übereinstimmung im Gedankeninhalt nicht, um gleich von direkter Abhängigkeit zu sprechen. Dies ist erst möglich, wenn eine beträchtliche Übereinstimmung im Wortlaut hinzukommt.

319—329 und J. Whitacker, The Life of Saint Neot. London, 1809, S. 317—372) einen selbständigen Quellenwert besitzt. Wegen des geschichtlichen Wertes der altenglischen Neot-Homilie ist dieselbe bereits mehrmals gedruckt: nämlich von G. C. Gorham, History and Antiquities of Eynesbury and St. Neot's, in Huntingdonshire; and of St. Neot's in the County of Cornwall (London, 1824) II 256—261, von O. Cockayne im 'Shrine' (1864) S. 12—17 und R. Wülker in der 'Anglia' III 104—114 (vgl. Kölbing, E. Stud. VI 450 f.). Über das Verhältnis der verschiedenen Viten jetzt am besten W. Stevenson in seiner Ausgabe von Asser's Life of King Alfred (Oxford, 1904) S. 256—261, und Mary Bateson im 'Dictionary of National Biography' ²XIV 221 f. Eine neuenglische Übersetzung der Neot-Homilie bieten: G. C. Gorham, A Supplement to the History and Antiquities of Eynesbury and St. Neot's, in Huntingdonshire (London, 1824) S. XCVII—CII und Cockayne im 'Shrine' S. 18—22.

42. Fol. 151ᵇ—158ᵃ (Wanleys Nr. XLV. Warners Nr. XLIII):

Eine meist ganz wörtliche, aber nicht immer fehlerfreie und gewandte Übersetzung der lateinischen Homilie zu Luc. X 38 ff. (Migne, Patr. lat. CLVIII 644 ff.), welche unter dem Namen des Erzbischofs Anselm von Canterbury († 1109) läuft, aber, wie J. A. Endres im »Historischen Jahrbuch« XXX (1909) 799—806 gezeigt hat, schwerlich von diesem herrührt. Da unser Anonymus, sicherlich ein Anselm-Schüler, angibt, auf Geheiß der Äbte Guillaume von Fécamp († 1108) und Arnulph von Troarn (seit 1088) die Homilie abgefaßt zu haben, muß sie zwischen 1088—1108 geschrieben sein. Dies Datum ist auch wichtig für die Frage nach der Entstehungszeit unserer altenglischen Übersetzung, die, wenn wir das Alter unserer Handschrift in Betracht ziehen, mit größter Wahrscheinlichkeit in das erste Viertel des 12. Jahrhunderts zu verlegen sein wird. Gedruckt ist der Text unserer Homilie von H. Kluge, »Angelsächsisches Lesebuch« (Halle, 1888) S. 71—74 (4. Aufl. S. 97—101) und von H. Vance, Der spätangelsächsische Sermo in festis S. Mariae Virginis (Darmstadt, 1894) S. 9—13. Die lateinische Quelle wies ich im »Archiv f. n. Sprachen« CVI 312 ff. nach.

Angehängt ist unserer Homilie eine altenglische Version

des s. g. *Trinubium S. Annae,* d. h. der dreimaligen Verheiratung der Mutter der h. Maria mit Joachim, Cleophas und Salomas, deren jedem sie eine Maria benannte Tochter schenkte, die die Mütter einer zahlreichen Verwandtschaft Jesu wurden. Da diese Tradition in der Kunstgeschichte eine große Rolle spielt in zahlreichen gotischen Tafelbildern der »Heiligen Sippe« und die Authentizität des Berichtes noch im 16. Jahrhundert den Gegenstand eines lebhaften Theologenstreites unter Ägide des bekannten Luther-Gegners Dr. Johannes Eck bildete, ist es zu verwundern, daß diese Legende bisher nie wissenschaftlich behandelt ist[1]).

Als frühester Beleg für das Trinubium der h. Anna galten bisher die 5 Hexameter, welche der Pariser Universitätskanzler Gerson (1363—1429) seiner Marienpredigt (Opera, Antwerpen, 1706, III 1348) eingefügt hat. Aber abgesehen davon, daß ähnliche Verse in 14 verschiedenen Fassungen schon in Handschriften des ausgehenden 12. Jahrhunderts sich nachweisen lassen, ist die älteste Spur der Legende unsere altenglische Version oder, richtiger gesagt, deren lateinische Vorlage[2]). Letztere, eine lateinische Prosa-Version, welche mir in zahlreichen Handschriften seit dem beginnenden 12. Jahrhundert vorliegt, mag hier in einer kritisch hergestellten Form, wesentlich auf der Grundlage von Ashmole 1280 Fol. 175^{b}—176^{a} (Anf. 12. Jahrhundert), folgen:

Anna et Emeria sorores fuerunt. De Emeria nata est Elisabet, mater Iohannis baptistae. Ioachim duxit Annam uxorem; de qua nata est Maria, mater Domini.

Mortuo Ioachim, secundum legem Moysi, Anna nupsit alteri uiro, scilicet Cleophae; de quo alteram habuit filiam, cui nomen prioris filiae imposuit.

[1]) Auch nicht bei J. M. Heer, Der Stammbaum Jesu nach Matthäus und Lukas (Bardenhewers Biblische Studien XV), Freiburg 1910.

[2]) Eine freie Übersetzung desselben lateinischen Textes ins Altisländische haben wir bei Kr. Kålund, Alfræði Íslenzk (Kopenhagen 1908), S. 56^{9-23}. Ein mittelniederländisches Reimgedicht darüber, *Van Onser Vrouwen geslacht*, steht bei de Pauw, Middelnederlandsche Gedichten (Gent 1893), S. 302—304. Altfranzösische Versfassungen bietet P. Meyer in der Histoire littéraire de la France XXXIII (1896) S. 363—367, wie z. B. *Histoire des Trois Maries* von Wace (Anf. 12. Jhd.), *La Généalogie Notre Dame* anscheinend von Gautier de Coinci, *Les Trois Maries* von Pierre de Beauvais (Anf. 13. Jh.) und ein gleichbetiteltes Gedicht von Jean de Venette (1357). Kirchlich approbierte Volksbücher wie *La vie des trois Maries* scheinen noch heute aufgelegt zu werden.

Haec dicitur Maria Cleophae. Porro Cleophas dedit Ioseph, fratri suo, Mariam, matrem Domini, quae filiastra sua erat. Desponsauit et alteram filiam suam Alphaeo; de qua natus est Iacobus Minor et alter Ioseph; unde dicitur Iacobus Alphaei.

Mortuo Cleopha Anna tertio nupsit marito, nomine Salomae, secundum legem: de quo tertiam habuit filiam, quam similiter pro dignitate nominis prioris filiae ab angelo sibi nuntiante Mariam nominauit. De qua, desponsata Zebedaeo, nati sunt Iacobus Maior et Iohannes evangelista.

Maria, Iacobi Minoris mater, et Maria, mater Iacobi Maioris et Iohannis evangelistae, et Maria Magdalena quaesierunt Dominum cum aromatibus in monumento.

Wir haben hier zugleich eines der ältesten Zeugnisse für den Annen-Kultus im Abendlande vor uns, dessen erste Spuren in England mit dem Jahre 1031 beginnen (R. T. Hampson, Medii aevi calendarium, London, s. a., I 428).

Wie sich die Trinubium-Legende aus dem Bericht der Evangelisten über die der Kreuzigung beiwohnenden Frauen (Mat. XXVII 56; Joh. XIX 25) entwickelt hat, wird meine Ausgabe des näheren zeigen.

43. Fol. 158ᵃ—159ᵃ (Wanleys Nr. XLVI, Warners Nr. XLIV):

Ein kurzes Stück über die Fortführung der Israeliten in die babylonische Gefangenschaft und ihre Rückkehr nach 70 Jahren unter König Cyrus. Jene 70 Jahre sollen auf die sieben Weltzeitalter hindeuten, die von Adams Vertreibung aus dem Paradies bis zum Weltuntergange zu rechnen seien. Man wird hierin, wie ich später näher begründen werde, ein Fragment aus einer Septuagesimae-Predigt erblicken dürfen. Die gleichen Anschauungen, wie bei dem Angelsachsen, finden wir in dem *Speculum ecclesiae* des rätselhaften Honorius Augustodunensis, dessen Beziehungen zu England ja auch sonst hervortreten (Endres, Honorius Augustodunensis, Kempten, 1906, und in »Historisch-politische Blätter« CXXX [1902] 160). Da sie teilweise wörtlich zu unserem altenglischen Homileten stimmen, mögen sie hier folgen:

Nabuchodonosor etenim rex Babyloniae Hierosolimam obsidens destruxit, populum in Babyloniam captivum duxit, qui ibi septuaginta annis in tristitia habitabat. Canticum laetitiae non resonabat; organa ad salices suspendit, iuxta sedens flevit. Finitis septuaginta annis ad Hierosolimam remeat, pascha cum gaudio celebrat; postea cum uxores et filii venerunt, duplex gaudium habuerunt. Haec omnia ad praesentem diem [*d. i. der Sonntag Septuagesimae*] respiciunt . . . Per septuaginta annos, quibus populus in Babylone affligebatur, septem millia

annorum intelligentur, quibus genus humanum in hac vita peregrinatur. Sicut enim septem primis diebus omnis creatura disponitur, ita per septem millia annorum hic mundus extendi creditur [*Migne, Patr. lat. CLXXII 854f.*]

Wenn gegenüber den sonst im Mittelalter üblichen sechs Weltzeitaltern hier deren sieben erscheinen, so liegt da eine ältere, auf die Antike zurückgehende Anschauung zugrunde, die sich gelegentlich auch sonst noch, z. B. bei Augustin, Hieronymus, Maximus von Turin und Beda, hervorwagt. Schon bei den Griechen finden wir Einteilungen des Gesamtverlaufes der Menschheitsentwicklung in vier, fünf und sieben Weltzeitalter. Diese Einteilungen sind dadurch entstanden, daß man die Altersstufen des einzelnen Menschenlebens[1]) auf den Weltenverlauf übertrug und, wie die einzelnen Lebenszeitalter von Planeten beherrscht erschienen, nun auch die Weltzeitalter zu den Planeten in Beziehung setzte und vielfach ihren Charakter in dem zu jedem Planeten gehörenden Metalle symbolisiert erachtete. Die Unterscheidung von vier Lebens- und Weltaltern, welche den Orphikern eigen ist, scheint die älteste zu sein, neben welcher jene von fünf Perioden, die ebenfalls als orphisch angegeben wird und wohl auf eine andere Planetenreihe zurückgeht, etwas jünger ist. Die Einteilung in sieben Weltalter gehört jedenfalls einer späteren Zeit an, als sich griechische Weltanschauung mit babylonischer Planetenreligion mischte. Das Christentum hat seiner Gewohnheit gemäß zunächst die sämtlichen drei antiken Rechnungsarten übernommen, sie mit allerhand christlicher Zahlensymbolik verknüpft und an jüdische Vorstellungen angelehnt. Daneben hat das Christentum sich aber eine neue, spezifisch christliche Einteilung in sechs Weltalter geschaffen, die aus der antiken fünfperiodischen Reihe dadurch abgeleitet wurde, daß man den Weltenverlauf in Parallele setzte zu dem Sechstagewerk der hebräisch-orientalischen Schöpfungssage. Diese Einteilung in sechs Weltalter ist im Abendlande die eigentlich herrschende geworden, seit Isidor sie chronologisch verwertet und Beda sie zu seinem Lieblingsthema erhoben hat. Sie rührt indes nicht, wie man früher meinte, von Isidor her, sondern geht wohl schon auf die frühchristliche Zeit zurück. Wenigstens finden wir sie bereits im 2. christlichen Jahrhundert in der

---

[1]) Vgl. F. Boll, Die Lebensalter (Leipzig 1913; auch in Fleckeisens Jahrbüchern XXXI).

alexandrinischen Kirche insofern angedeutet, als der apokryphe Brief des Barnabas (cap. XV § 4) das Sechstagewerk der Schöpfung mit dem Verlauf der Welt verglich und danach letzteren auf 6000 Jahre berechnete, — eine Anschauung über das Alter der Welt, die noch Shakespeares übermütige Rosalinde vorträgt: *the poor world is almost six thousand years old* (As You Like It IV, 1, 94).

Die Fixierung der Endpunkte dieser sechs Zeitalter ist nicht überall dieselbe. Vielmehr können wir allein in England die Existenz von drei verschiedenen Fassungen nachweisen[1]). Die verbreitetste Form, die das erste Zeitalter von Adam bis Noe, das zweite von Noe bis Abraham, das dritte von Abraham bis David, das vierte von David bis zur babylonischen Gefangenschaft, das fünfte vom Exil bis Christi Geburt und das sechste von da bis zum Weltende rechnet — so rechnen Augustin, Hieronymus, Isidor, Beda u. a. —, ist auch in England die üblichste. Altenglisch findet sie sich bei Ælfric, Hom. II 58, sowie in der Bibeleinleitung (ed. Grein 4—19), weiter im Anhange zu Wulfstans Homilien (ed. Napier S. 311) und sicherlich auch in Byrhtferd's lateinisch-altenglischem Computus[2]) (ed. Kluge, Anglia VIII 335). Eine zweite Gruppe von Texten hat die Reihe Adam—Noe—Abraham—Moses—David—Christus—Weltende: so altenglisch im Chartular von New-Minster, Winchester (ed. de Gray Birch, Liber Vitae, London, 1892, S. 81 f.), in Caligula A. 15 Fol. 139 (ed. Napier, Anglia XI 6) und in Arundel 60 Fol. 149b (ed. Logeman, Anglia XI 105 f.). Die dritte, zufrühst bei dem

---

[1]) Was Brandl, Geschichte der altenglischen Literatur (1908), S. 1125 über die altenglischen Fassungen der sechs Weltalter sagt, ist weder klar noch richtig und vollständig.

[2]) Dieses Werk wird in der wissenschaftlichen Literatur meist als »Handbuch« oder »Encheiridion« bezeichnet. Dieser Name ist aber zu verwerfen, weil er, im weiteren Sinne gefaßt, nichts über den Inhalt aussagt und im engeren Sinne ein liturgisches Ritualbuch bedeutet, was für Byrhtferds Arbeit ganz und gar nicht zutrifft. Im technischen Sinne ist Byrhtferds Werk — trotz Classens Einspruch — jedenfalls ein »Computus«, d. h. eine Anleitung zur Berechnung der kirchlichen Festtage. Und diesen richtigen Titel bietet denn auch gleich zu Anfang die lateinische Fassung, welche überschrieben ist: *Computus Latinorum Graecorum Hebraeorumque et Aegyptiorum necnon Anglorum*. Vgl. M. Förster, Über die Quellen von Ælfric's Homiliae Catholicae, Berlin 1892, S. 11.

Chronisten Æþelweard nachweisbare Reihe, welche als Grenzpunkte Adam — Noe — Abraham — Moses — Salomon — Christus — Weltende wählt, erscheint altenglisch im Prosagespräch zwischen Salomon und Saturn (ed. Thorpe, Analecta S. 112, ed. Kemble, Dialogue of Salomon & Saturnus S. 184), weiter in Vesp. D. VI Fol. 69ᵇ—70ᵃ (ed. Rel. Ant. II 283; Anglia XI 4; Anglia XI 174) und in Harleian 3271 Fol. 128ᵇ (ed. Napier, Anglia XI 9).

44. Fol. 159ᵃ—165ᵃ (Wanleys Nr. XLII und XLIII [verdruckt als XLVIII], Warners Nr. XLV und XLVI):

Zwei Fragmente einer ganz wörtlichen altenglischen Übersetzung des *Elucidarium sive Dialogus de summa totius christianae theologiae*[1]), (Migne, Patr. lat. CLXXII 1133 ff.) des s. g. Honorius Augustodunensis. Das erste Stück übersetzt die ersten sechs Kapitel des 2. Buches, das zweite Stück die Kapitel 23—25 des 1. Buches. Das zweite Stück (Fol. 163ᵇ—165ᵃ) ist nicht von dem Kopisten des Hauptteiles der Handschrift eingetragen, sondern von einer besonderen Hand *B*, die mit ihrem dünneren, schmäleren Schriftcharakter einen starken Einfluß der heimischen Insulare verrät und durch ihre konsequente Scheidung zwischen der fränkischen Form des *g* zur Bezeichnung des Verschlußlautes und der insularen Form (ȝ) zur Bezeichnung des Reibelautes auch lautgeschichtlich Beachtung verdient. Das zweite Stück ist von mir gedruckt in 'An English Miscellany, presented to Dr. Furnivall' (Oxford, 1901) S. 90—92; von dem ersten gab ich eine Probe im »Archiv f. n. Sprachen« CXVI 312.

45. Fol. 165ᵃ—166ᵃ (Wanleys Nr. XLIX [so!], Warners Nr. XLVII):

Ælfrics Erklärung der sechsten Bitte des Vaterunser, entsprechend Hom. I 268⁹—270⁶. Der Anfang dieses Textes ist von einem neuen, dritten Schreiber (*C*) eingetragen, der bis zum Schluß der Seite 165ᵃ (*āfandað gold*) schrieb. Mit der neuen Seite 165ᵇ (*on fyre*) setzt eine vierte Hand *D* ein, die das Stück bis zu Ende schreibt und wieder zwischen *g* und ȝ, aber wahllos, scheidet. Die Hand *C* ähnelt der von *A* im

[1]) Die mittelenglische Übersetzung dieses Werkes, welche auszugsweise das erste Buch sowie die drei ersten Kapitel des zweiten wiedergibt, ist gedruckt in einer Würzburger Dissertation von Friedr. Schmitt, Die mittelengl. Version des Elucidariums des Honorius Augustodunensis (1909).

allgemeinen Schriftcharakter so stark, daß man versucht sein könnte, beide für indentisch zu halten. Bei näherem Zusehen ergibt sich aber, daß *C* sein fränkisches *g* und *h* wesentlich anders formt als *A*. Zudem hat *C* einmal in *afondod* (Warner 145[21]) ein *o* vor Nasal, während *A* hier nur *a* kennt.

46. Fol. 166a—168a (Wanleys Nr. L [so!], Warners Nr. XLVIII):

Eine altenglische Homilie, welche die Sage vom Vogel Phoenix in der dem Lactanz wohl mit Recht zugeschriebenen Gestalt des *Carmen de ave Phoenice* in sehr freier Weise und in die Form einer Vision des h. Johannes eingekleidet nacherzählt und sich dabei jenes aus Ælfric und Wulfstan bekannten rhythmischen Vortragstones bedient. Offenbar in letzter Linie auf Lactanz zurückgehend und sicherlich nach einer lateinischen Vorlage geschrieben, wie das Stehenlassen lateinischer Ausdrücke, selbst in obliquer Kasusform, beweist, kann unsere Homilie jedoch keineswegs direkt aus Lactanz oder etwa dessen Paraphrasierung in dem altenglischen Phoenix-Gedichte geschöpft sein, sondern muß einen bisher unbekannten Lateintext zur Grundlage haben, welcher vermutlich eine Art Prosa-Auflösung des lateinischen Gedichtes, mit offenkundiger Verchristlichung des noch deutlich an den antiken Sonnenkult erinnernden Originals, darstellte und höchstwahrscheinlich schon mit der Einrahmung als Johannis-Apokalypse[1]) und mit der angehängten christlichen Symbolisierung versehen war. Außer in der vorliegenden Handschrift ist die gleiche Phoenix-Homilie auch in einem wenig älteren, aber altertümlicheren und ursprünglicheren, wenn auch noch fehlerhafteren Texte in dem Ms. 198 (früher S. 8) des Corpus Christi College zu Cambridge (Fol. 374b—377a) erhalten. Beide Handschriften hat in Paralleldruck veröffentlicht Fr. Kluge in den »Englischen Studien« VIII (1885) 475—479. Der Phoenix-Text unseres Kodex ist nicht von derselben Hand *D* geschrieben, die unmittelbar vorher an der Arbeit war. Vielmehr arbeitet hier wieder eine andere Hand, die wahrscheinlich identisch ist mit dem Schreiber *C*, der die

[1]) Dies folgere ich aus der Tatsache, daß wir in Arnamagnaeanus 194 eine ganz kurze altisländische Fassung der Phoenix-Sage haben, die eingeführt wird mit: *Hoc dicit Iohannes apostolus de paradiso* (Kr. Kålund, Alfræði Íslenzk S. 5 f.).

letzten 9 Zeilen auf Fol. 165 a (Anfang von Nr. 45) eingetragen hat. Wenn in dem Phoenix-Text neben fränkischem *g* auch das insulare ʒ erscheint, während auf Fol. 165 a nur das fränkische Zeichen gebraucht wird, so dürfte sich das aus der Kürze des letzteren Eintrages erklären. Irgendwelche Unterschiede in den Buchstabenformen vermag ich nicht zu entdecken [1]).

47. Fol. 168 b—169 a (Wanleys Nr. LI, Warners Nr. XLIX): Ælfrics Übersetzung der Perikope (Luc. I 5; 40—51) zu Mariae Verkündigung, entsprechend Hom. I 202 [8]—202 [27], ergänzt durch »Archiv f. n. Sprachen« CVII 106, nur daß der erste Satz Ælfrics (*Nu com da seo eadige Maria to his huse and grette his wif, hyre magan, Elisabeth*) syntaktisch etwas umgewendet ist, um besser den vorausgesandten Einleitungsworten sich anzufügen. Zur Orientierung über den Zusammenhang sind nämlich in unserem Texte der Perikope noch zwei Sätze vorangeschickt, von denen der erste wörtlich aus Ælfrics Johannis-Predigt (Hom. I 350 [35]—352 [2]) entnommen ist; der zweite aber (*þeos Elizabeth wæs on hyre ellde bearn echnynde*) ein ganz neuer Verbindungssatz zu sein scheint. Daß tatsächlich das Ganze (mit Ausnahme von Satz 2) aus den beiden Ælfricschen Homilien geschöpft ist und nicht eine Neuübersetzung aus dem lateinischen Bibeltext darstellt, lehrt einmal ein Vergleich mit den westsächsischen und nordhumbrischen Bibelversionen, zweitens aber die Tatsache, daß zwei exegetische Zusätze Ælfrics, nämlich die Bemerkungen *þæt cild ne mihte na da-gyt mid wordum his Hælend gegretan, ac he gegrette hine mid blissigendum mode* und *þone lofsang, þe we singað on Godes cyrcan æt ælcum æfensange*, von unserem Kopisten mit aufgenommen sind. Dieses Stück ist abermals von einem neuen, fünften Schreiber (*E*) eingetragen, der eine kräftige, breite Hand

[1]) Napier, der »Academy« XXXVII Sp. 134 von unserer Handschrift handelt, nimmt für die Phoenix-Homilie eine neue fünfte Hand an. Da er außerdem auch für die letzte Seite (Fol. 169 b = Nr. 48) einen besonderen Schreiber ansetzt, kommt er im ganzen auf sieben alte Schreiberhände, während ich glaube mit fünf auskommen zu können. Nicht mitgezählt ist von uns beiden der späte Kopist, welcher auf Fol. 4 a am Ausgang des 12. Jahrhunderts zwei Gebete an die Jungfrau Maria und den »heiligen« Thomas (also nach 1173) nachgetragen hat.

schreibt, aber noch ein insulares *s* gebraucht, das sonst nirgendwo in der Handschrift vorkommt.

48. Fol. 169b (Wanleys Nr. LII, Warners Nr. L):

Der Anfang von Ælfrics Erklärung von Joh. XIV 6, entsprechend Hom. I 154 35—156 14, mitten im Satz am Seitenende abbrechend. Dieses Fragment ist wieder von dem Hauptschreiber *A* eingetragen, obschon die Schrift ein wenig flüchtiger und darum gröber scheint.

Der sehr bunt gemischte Inhalt des Ganzen macht es wahrscheinlich, daß wir hier eine Art Kollektaneum eines südenglischen Klosterinsassen vor uns haben, der trotz der auch an seine stille Klosterzelle schlagenden Wogen des auf allen Gebieten mächtig erstarkenden Normannentumes den Geschmack an älteren einheimischen Schriftwerken nicht verloren hatte, sondern von solchen, freilich mit leichter Anpassung an die fortgeschrittene Sprachweise seiner Zeit, Abschriften oder wenigstens Auszüge herzustellen der Mühe wert hielt. In erster Linie galt sein Interesse der Predigt, und zwar ebensosehr der Volkspredigt wie der vor den Klosterbrüdern. Daher ist es kein Zufall, daß die Werke des größten Volkspredigers des Angelsachsentums, des Abtes Ælfric von Ensham, den Hauptteil der Handschrift einnehmen: von 48 Texten (nach unserer Zählung) stammen 30, also fast zwei Drittel, aus Ælfric, und zwar 27 Stücke aus seinen Predigten, 3 kleinere Fragmente aus seinen Hirtenbriefen. Nicht Ælfricisch sind von den eigentlichen Homilien nur zwei: über die »Zwölf Mißbräuche« und über »Martha und Maria«, wozu ein paar kleine Fragmente (Nr. 18, 19, 23, 26, 29), die sicherlich gleichfalls zur Benutzung bei Predigten gedacht waren, hinzukommen. Aber auch die sonstigen Texte, mit drei gleich zu erwähnenden Ausnahmen, sind offenbar zur Verwendung für praktische homiletische Zwecke bestimmt gewesen. Das gilt ebensowohl da, wo er Hagiographisches (Passio Jacobi Minoris; St. Neot; Trinubium S. Annae) und Theologisches (Ps.-Alcuin's Tugend und Laster; Honorius) bietet, als da, wo er Apokryphen (Nicodemus; Vindicta Salvatoris) und christliche Sagentradition (Phönix; Antichrist; XV Vorzeichen) aufzeichnet. Eine Ausnahme bilden nur drei Texte, die sein Interesse für weltliche Spruchkunde (Dicta Catonis) und volkstümlichen Wetterglauben (Bauernpraktik; Donnerbuch) verraten. Alles in

allem genommen wird man den Kodex also als ein homiletisches Hilfsbuch zum praktischen Gebrauch für den niederen Pfarr- und Mönchsklerus bezeichnen dürfen.

Literarhistorisch beruht die Bedeutung unseres Kodex darin, daß wir hier wenigstens zwei Stücke haben, die Honorius-Kapitel und die Pseudo-Anselmsche Marien-Homilie, deren Abfassungszeit (nicht nur Abschrift) mit ziemlicher Sicherheit in die ersten drei Dezennien des 12. Jahrhunderts zu setzen ist, also gerade in jene Zeit, wo die angelsächsische Schriftstellerei unter dem Übergewicht der neuen Normannen-Kultur fast gänzlich — eine andere Ausnahme[1]) bilden nur die Peterborough-Annalen — zum Schweigen gebracht war. Zugleich sind jene beiden Texte auch deswegen von kulturhistorischer Bedeutung für England, weil sie zum ersten Male in englischer Sprache etwas von jenem neuen dialektisch-philosophischen Geist der Scholastik spüren lassen, der mit dem Normannentum seinen Einzug in die englische Theologie nahm.

Auch sprachgeschichtlich ist unsere Handschrift von nicht geringer Wichtigkeit, weil sie mehr, als das bei den sonstigen Abschriften der Zeit üblich ist, die fortgeschrittene Sprache des beginnenden 12. Jahrhunderts unter der allerdings noch stark in den Banden der älteren Schultradition ruhenden Orthographie hervorlugen läßt. Die größte Anzahl der Texte unserer Handschrift ist daher auch bereits sprachlich ausgeschöpft worden: die Abschriften der Ælfricschen Homilien sind von K. Glaeser (Leipzig, 1916) untersucht, die Marien-Homilie von H. Vance (Jena, 1894), der Cato von J. Nehab (Berlin, 1879), der Nicodemus von Straub (Würzburg, 1908) und der Honorius von mir selbst (Furnivall Miscellany, 1901, S. 93 ff.). Aus all diesen Arbeiten ergibt sich, daß unsere Handschrift in einem südenglischen Kloster aufgezeichnet ist, aber nicht des Westens, sondern im Mittellande oder Osten, da die Sprache den ausgesprochenen Charakter des Ost- und Mittelsächsischen an sich trägt.

Aus unserer Inhaltsangabe ergibt sich weiter, daß alle Texte bereits früher bekannt waren bis auf vier kleine Fragmente und eine neue, von Ælfrics Fassung völlig verschiedene

[1]) Die Verse aus Worcester (ed. Varnhagen, Anglia III 423; dazu Holthausen, Archiv f. n. Spr. CVI 347) gehören wohl in eine etwas spätere Zeit: die Mitte oder das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts.

Übersetzung der *Passio Jacobi Minoris*. In letzterem Werke ist also der eigentliche Gewinn der Warnerschen Veröffentlichung für die Literaturgeschichte zu sehen.

Was den Text der Warnerschen Ausgabe angeht, der vermutlich nach Napiers Abschriften gedruckt ist, so scheint er nach den von mir gemachten Stichproben recht zuverlässig zu sein. Sehr störend macht sich nur bei der Lektüre des Textes geltend, daß in ganz mechanischer Weise alles, was in der Handschrift über den Zeilen steht, mit runden Klammern in den Text hineingesetzt ist, ohne Rücksicht darauf, ob dadurch Sinn oder Unsinn entsteht, und ob es sich um Verbesserungen des ursprünglichen Schreibers handelt oder um Verschlimmbesserungen eines späteren Korrektors, der nachweislich den Text oft mißverstanden hat.

Nachtrag. Das Monatsbrontolog unserer Handschrift (oben Nr. 33) war schon von Br. Assmann in der Anglia X 185 gedruckt.

Leipzig. Max Förster.

SPRACHGESCHICHTLICHE BEMERKUNGEN.

H. Güntert macht in der Einleitung zu seiner Untersuchung *Über Reimwortbildungen im Arischen und Altgriechischen* (Heidelberg 1914), die auch der Forschung auf anderen Sprachgebieten wertvolle Anregung gibt, die zutreffende Bemerkung, daß die Sprachwissenschaft sich neuerdings mit verstärkter Aufmerksamkeit gewissen Erscheinungen zuwende, die als Störungen des regelmäßigen Lautwandels gelten. In einer Zeit, die in erster Linie den gesetzmäßigen Lautwandel ermitteln wollte, trat die Untersuchung von 'unregelmäßigen' Erscheinungen wie Ferndissimilation, Fernassimilation, Haplologie, Metathese, Kontamination usw. zurück; mit den merkwürdigen Erscheinungen, die sich bei der Wechselwirkung von Mundart und Schriftsprache ergeben, befaßt man sich erst auf einzelnen Sprachgebieten. Die Sprachforschung wird sich diesen Dingen viel mehr widmen müssen, wenn sie das sprachliche Leben in seiner ganzen Fülle erkennen will.

Hier sollen zunächst einige Fälle von Ferndissimilation und Fernassimilation betrachtet werden.

1. Ferndissimilation und Fernassimilation.

a) Die Dissimilation und ihre psychologische Erklärung hat Brugmann[1]) zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht. Schon vorher war Grammont[2]) dieser Frage nachgegangen in einer Abhandlung, die besonders das romanische Sprachgebiet berücksichtigte. Behaghel hat in der neuesten Auflage seiner *Geschichte der deutschen Sprache*[3]) eine überaus

[1]) K. Brugmann, Das Wesen der lautlichen Dissimilation. Abh. der sächs. Ges. d. Wissenschaften, phil.-hist. Kl., 27 (1909). Die Arbeit von Ernst Schopf, Die konsonantischen Fernwirkungen, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1919, habe ich noch nicht gesehen.

[2]) M. Grammont, La dissimilation consonantique dans les langues indo-européennes et dans les langues romanes. Dijon 1895.

[3]) Vgl. 4. Auflage (1916), S. 212—221 (mit ausführlichem Schriftennachweis).

reichhaltige Übersicht über Dissimilationserscheinungen im Deutschen gegeben. Für das Englische steht eine Untersuchung größeren Stils noch aus.

Den an verschiedenen Stellen zusammengetragenen Beispielen für Ferndissimilation im Englischen[1]) seien einige weitere zugefügt.

Von zwei *r* ist eines geschwunden: für den Namen *Bourchier* gibt Schröer die Aussprachen *bŭ'ətšiə* und *bautšə*, Jones nur die letzte Aussprache, die auf **Bouchier* beruht; ein neueres Schriftchen *The Handy Guide to Correct Pronunciation and Spelling*, London o. J., warnt vor der Aussprache *kat'rij*, d. h. *kætridž* statt *kär'triij*, d. h. *kātridž* für *cartridge*.

Von zwei *l* ist eines geschwunden: schott. *unoalyum* = *linoleum*[2]); zu *gentlemanly* bemerkt Pegge 1814[3]): "I have heard it pronounced *gentlemany*, without the second *l*"; *flail* erscheint nach dem NED. als *flay* im 18. Jahrh. (mundartlich mit anderer Dissimilation als *frail*). Ob auch das für *level* gebrauchte *levy*[4]) auf Dissimilation beruht, ist zweifelhaft; zu beachten ist, daß auch im Französischen *livel* = lat. *libella* zu *libra* 'Wage' Dissimilation erfahren hat, und zwar zu *nivel* = nfrz. *niveau*.

Ne. *agnail* 'Nagelgeschwür' ist aus *angnail* (ae. *ang-nægl*) entstanden, das bis zum 16. Jahrh. in der Schriftsprache, jetzt noch in Mundarten daneben steht. Der Schwund des *ŋ* beruht auf totaler Dissimilation.

Von zwei *k* ist das eine geschwunden: mundartlich *kæritə* (character), *azackly* (exactly)[5]); ebenso das eine von zwei *t*: *potato* lautet in manchen Mundarten *piatee* (vgl. *pitatie*), *pyatie*, *pueata*[6]).

Von zwei *p* ist das erste zu *t* geworden in ae. *tapor* (= ne.

---

[1]) Vgl. z. B. Bülbring, Ae. Elementarbuch, § 561 (über Schwund des einen von zwei *n*; auch in Ortsnamen, vgl. *Conisborough*, früher *Conugesburh*, ursprünglich **Conunges-* zu an. *konungr* 'König', vgl. Moorman, Place-Names of the West Riding of Yorkshire, S. 49); F. Franzmeyer, Studien über den Konsonantismus und Vokalismus der neuengl. Dialekte, Diss. Straßburg 1906, dazu Archiv 119, 234; Hempl, Dialect Notes I 297 ff.; Verf., Archiv 115, 324 f., 138, 62 ff.; Verf., Ne. Gr. § 237.

[2]) J. Wilson, Lowland Scotch, 1915, S. 274.

[3]) S. Pegge, Anecdotes of the English Language, London 1814, S. 293.

[4]) NED.: *levy* Vb. 7.

[5]) Vgl. Verf., Litbl. 1917, Sp. 235.

[6]) Wright, EDD: *potato* 7, 37, 39.

taper) = lat. *papyrus* (ae. Glosse: *papirus*] *taper*); diese Erklärung Kluges wird gestützt durch den Nachweis einer ähnlichen Dissimilation im Deutschen: *tapel* = *Pappel*[1]).

Von drei *s*-Lauten ist der mittlere zu *d* geworden in mundartlichem *sidəz* = *scissors*. Man hat Beeinflussung durch *scythe* annehmen wollen; aber das ist unwahrscheinlich, ebenso geht es nicht an, *sidəz* ganz von *scissors* zu trennen[2]). Diese Form begegnet als *scithers* bei George Eliot in mundartlicher Rede, vgl. Adam Bede I 141 (Tauchnitz Ed.). — Diese Erklärung wird gestützt durch eine ähnliche Erscheinung im Nordischen: got. *izwis* 'euch' = an. *ydr*, ursprünglich **idwiz*, »wo *d* wahrscheinlich durch Dissimilation von *z* entstanden ist«[3]).

Der Dissimilation von *m* – *n* > *w* – *n* im Deutschen[4]) entspricht in englischen Mundarten die von *camomine* (mit Assimilation aus *camomile*) zu *camovine*, *camowine*[5]). Man vergleiche die Dissimilation der Nasale in ae. *heofon* = got. *himins*, ae. *ȝeofon* = an. *geimc*[6]).

Durch Dissimilation erklärt sich auch der Übergang von ne. *pomamber* (afrz. *pomme ambre* = *pomum ambrae*) zu *pomander* 'Parfümkugel' (vgl. NED.): *p – m – mb* zu *p – m – nd*.

n – n scheint zu *n – m* dissimiliert zu sein in *randon* > *random*, *ranson* > *ransom*.

Manches Rätsel der Wortgeschichte kann wohl eine einfache Lösung finden, wenn man diese Erscheinungen beachtet[7]).

b) Got. *filigri* 'Höhle'.

Got. *filigri*, *filegri* 'Höhle' — belegt sind nur die Formen: Dat. *filigrja* Marc. 11, 17 und *filegrja* Luc. 19. 46 — wird

[1]) Kluge, E. St. 20, 335; NED.: *taper*; Falk-Torp S. 517: das Mark der Papyruspflanze wurde als Docht benutzt; W. Schulze, KZ. 42, 38.

[2]) Vgl. Verf., Archiv 119, 234.

[3]) Falk-Torp unter *eder*, S. 180 und 1453; Streitberg, Urgerm. Gr. S. 265; anders Noreen, Altisländ. Gr.[3] § 254 Anm.

[4]) Verf., Beiträge zur deutschen Lautlehre 1898, S. 35 f.; Behaghel, Gesch. d. d. Spr.[4] S. 213 ff.

[5]) Wright, EDD.

[6]) Kluge, Urgermanisch, S. 68 Anm.

[7]) Ae. *prēost* habe ich Archiv 138, 62 aus *praepositus*, vulgärlat. *prepostu* erklärt mit der Annahme, das inlautende *p* sei infolge totaler Dissimilation geschwunden. Ich hätte zufügen sollen, worauf mich Morsbach freundlicherweise aufmerksam macht, daß man annehmen darf, daß die Engländer das vulgärlat. Wort auf der ersten Silbe betont haben.

fast allgemein zu *filhan* 'verbergen, vergraben' gestellt, so zuletzt von Feist, Got. Wörterbuch. Das got. Substantiv wäre dann vom Verbum abgeleitet mit Hilfe eines *r* Suffixes, das durch *-ja* erweitert wäre (Wilmanns, Deutsche Grammatik II, § 216, 1). Das *i, e* zwischen *l* und *g* ist nach Brugmann, Grundriß I[1] 473, [2] 820 ein Beispiel für Anaptyxis, die aber sonst im Gotischen nicht vorkommt. Brugmann nimmt an, der Sproßvokal habe sich aus der Liquida entwickelt vor folgendem Konsonanten, wenn die Silbe zweigipfligen Akzent hatte; außerdem zieht Brugmann noch die Unbequemlichkeit der Lautgruppe *lgrj* in Betracht und die Möglichkeit einer Anlehnung an *ligrs* 'Lager' und *galigri* 'Beilager'. Th. v. Grienberger, Untersuchungen zur got. Wortkunde, S. 68[1]), macht nur die Unbequemlichkeit der Konsonantengruppe geltend; er meint, der Zwischenvokal *i, e* sei nur im Obliquus eingeschoben worden, um die Aussprache beim Zusammenstoßen der vier Konsonanten *lgrj* zu erleichtern: *filigrja*, aber Nom. **filgri*. Anders erklärt Uhlenbeck, Got. Wtbch.[2] das *i*: er nimmt eine zweisilbige Wurzel **pelek* an, die mit **pelk* in *filhan* ablautet.

Brugmann denkt nebenbei an Beeinflussung von **filgri* durch *ligrs* und *galigri*. Noch näher liegt es, in *filigri* einfach ein Seitenstück zu *galigri* zu sehen. Daran hat schon J. Grimm, Gr. II 132 gedacht: »wenn sich der Vorsatz *fi-* erklären ließe, so wäre *lêgri**, *ligri* ein ahd. *lâkari, lëkari* (ein Geläger)«. Und Kluge, Pauls Grdr. I[2] 508 sagt: »*filigri* gehört wohl nicht zu *filhan*, sondern hat Präfix *fi-* und stellt sich mit *ga-ligri* zu *ligrs*«; vgl. auch Urgermanisch (Pauls Grdr.) S. 236.

Wie ist das Präfix *fi-* zu erklären? Johansson, Nord. Studier, Uppsala 1904, S. 483, setzt es dem idg. *(e)pi-* gleich. Doch ist sonst von *(e)pi-* im Germanischen kaum etwas zu bemerken. Sollte *fi-* nicht eher eine Nebenform von *fir-* = got. *fair* = idg. *peri* sein? **firligri* verlor das erste *r* durch totale Dissimilation, und zwar vor der Senkung des *i* vor *r* zu *ai*.

---

[1]) Sitzungsber. d. Wiener Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 142 (1900).

[2]) Man las früher das *e* in *filegri* als *ê*. Über den Wechsel von *i* und *e* vgl. Streitberg, Got. Elementarbuch[3], S. 48 (mit Literaturnachweisen).

c) Ae., nnd., nnl. *swegel* 'Schwefel'[1]).

Für Schwefel begegnen Formen mit *-g-*. Das D.Wb. verzeichnet solche Formen »mit einem eigentümlichen Wechsel der Spirans«: *swegel* in der Kölner Mundart seit dem 13. Jahrh., noch jetzt in Aachen *schweegel*, in Westfalen *swäggel* (neben *swewel*). Van Wijk in seiner Neubearbeitung von Francks Ndl. Wdbk. nennt außerdem mnl.-limburgisch *swēgel*, für Maastricht *zwegel*. Kluge, Wtbch. stellt diesen mundartlichen Formen des Deutschen und Ndl. ein ae. *sweȝel* zur Seite. Seiner Freundlichkeit verdanke ich den Nachweis, daß diese Form in den ags. Prudentiusglossen belegt ist (Germania 23, 392a). Die Hs. bietet *sulpure] swfglf*, d. h. *swegle*; *f* steht für *e*.

Kluge stellt *swegel* mit as. *swigli* 'glänzend' zusammen: »der Schwefel könnte von seinem Glanze den Namen haben. Much, ZfdA. 42, 165 setzt auf Grund der mundartlichen Formen ein idg. *swequ̯lo-* an. Dagegen halten Feist, Hirt und van Wijk die Formen mit *-g-* für eine jüngere Entwicklung. Dieser Meinung bin ich auch. Und zwar glaube ich, daß es sich einfach um Dissimilation handelt; von den beiden labialen Spiranten ist der eine zum palatalen geworden: *swefel, swewl* > *swegel*. Diese Dissimilation ist auch sonst noch sowohl im Deutschen als auch im Ae. anzutreffen. So sind die von Pfaff, Beitr. 15, 192 angeführten rheinfränkischen Formen zu beurteilen: *šwōȝəmə houf* = **šwōwəmə houf* 'Schwabenheimer Hof', *fədsweəȝln* = **fədsweəwln* 'verzwirbeln'. Auch ae. *twiȝa* = *twiwa* 'zweimal' zeigt unsere Dissimilation[2]). Von drei Labialen ist der eine zum Palatal geworden in ae. *popæȝ* 'Mohn' aus lat. *papaver*. Das *-er* ist weggefallen wie in anderen Lehnwörtern, weil es bedeutungslos war. »Eine Wortsilbe wird (abgesehen von gewissen physiologischen Ursachen, die jedoch nur eine untergeordnete Rolle spielen) nur dann reduziert oder schwindet ganz, wenn auch die Bedeutung der Silbe reduziert oder völlig geschwunden ist.« So sagt der verehrte Forscher, dem diese Blätter gewidmet sind, beiläufig in einer Abhandlung, die uns tiefe Blicke tun läßt in die seelische Seite des Sprachlebens[3]).

---

[1]) [Vgl. auch Holthausen unten S. 87. Der Hrsg.]

[2]) Vgl. die angekündigte Abhandlung.

[3]) L. Morsbach, Grammatisches und psychologisches Geschlecht im Englischen, Berlin 1903, S. 33.

Ich stimme dieser Auffassung bei und komme auf diese wichtige Frage zurück in einer demnächst erscheinenden Monographie über »Sprachkörper und Sprachfunktion«. Hier will ich nur noch darauf hinweisen, daß in dem vorhin besprochenen got. Wort das Präfix nicht durch dissimilatorischen Schwund geschwächt worden wäre, wenn es noch seine Funktion gehabt hätte.

d) Beispiele für Fernassimilation führen an: Kluge, Urgermanisch S. 68 und Wtbch. (*Pilgrim, Pfriem* mit weiteren Nachweisen); aus dem Deutschen Behaghel, Gesch. d. d. Spr.[4], S. 211 ff.; aus dem Englischen Jespersen, Gr. I 29, dazu Ekwall, Anglia-Beibl. 21, 323; Verf., Gr. § 228 Anm.; Franzmeyer (s. oben S. 70[1]), dazu Archiv 119, 234.

Für das Englische seien noch einige Beispiele genannt. Zunächst solche, in denen sich der auslautende Konsonant an den anlautenden assimiliert hat: ne. *fingrim, fingram* 17., 18. Jahrh. 'eine Art Wolle' = frz. *fin grain;* das bedeutungsverwandte *grogram* hat sich danach gerichtet; ne. *marjoram* 'Majoran' = mlat. *majorana,* vgl. mhd. *meigramme,* schwed. *mejram;* Dogberrys Form *vagrom* Much Ado III 3, 26 wird = *vagrant* sein mit Angleichung des Auslauts *-n(t)* an den Anlaut *v-*; *flotsam* 'Strandgut' wird in derselben Weise aus *flotson* = afrz. *floteson* entstanden sein und *jetsam* 'die über Bord gegeworfenen Waren, Strandgut' aus *jettison* = afrz. *jetteson* wird sich ihm angeschlossen haben.

Frz. *drap* ist durch Assimilation des Auslauts an den Anlaut zu *drab* 'eine Art Tuch' geworden, durch Assimilation des Anlauts an den Auslaut zu *trap* 'a cloth spread over the saddle' (NED.: trap, sb.[2]).

Durch Angleichung an andere stimmlose Konsonanten im Wort ist *b* zu *p* geworden in älterem engl. *apricot, apricock* = frz. *abricot,* ebenso in nhd. *Aprikose,* in ne. *turpentine* = frz. *turbentine,* nhd. *Terpentin* = mlat. *terebintina (resīna)* 'Harz der Terebinthe'.

e) Ae. *ʒrǣʒ* 'grau'.

Ahd. *grāo, grāw-* wird von Walde, IF. 19, 99 und Wtbch. zu lat. *rāvus* 'grau, graugelb' gestellt und auf idg. **ĝhrē-u̯o-s* zurückgeführt. Ihm folgen Hirt und Falk-Torp. Dem ahd. *grāw-* entspricht im Ae. *grǣʒ*. Falk-Torp fügen zu dem ae. Wort hinzu: »mit *g* aus *w*« und verweisen auf nd. *grāch, grāg.*

Jellinek, PBBeitr. 14, 584 gibt eine etwas verwickelte Erklärung für das -ʒ in ae. *ʒrǣʒ*. Könnte nicht einfach der auslautende Konsonant an den anlautenden assimiliert sein?

Der Assimilation *g–w* zu *g–g* steht zur Seite die Assimilation *w–g* zu *g–g* in nnd *Gudensdach* 'Mittwoch' = *Wodensdag* (vgl. engl. *Wednesday*, nl. *woensdag*); hier war der auslautende Konsonant der stärkere, da Wodensdag gestützt war durch Sonntag, Montag, Dienstag, Donnerstag, Freitag. H. Schönhoff, Emsländische Grammatik, S. 150, denkt an Beeinflussung von *der Gute* »als Beinamen von Wodan«. Dieselbe Assimilation finden wir in niederhessisch *Gudensberg* = *Wodenesberg*. Vgl. E. Schröder, Nachrichten der Göttingischen Gesellschaft der Wissenschaften 1908, S. 22. — *w–gh* ist zu *w–f* geworden in mnl. **wrēghe*, *wrīghe* > nnl. *wreef* 'der Spann, die Fußbiege' [1]).

f) Ne. mundartlich *turmit*, *turmuck* 'turnip'.

Doppelte Fernassimilation hat in den englischen Mundarten gewirkt in *turnip*. Daraus entstand zunächst *turmip* (Wright, EDD. unter *turmit* bezeugt *turmop*, *turmup*) mit Assimilation des *-n-* an *-p*; dann wurde in vielen Mundarten das *-p* durch Assimilation an das *t-* zu *-t*: *turmit*. Daraus schließlich wurde in Antrim *turmuck*, indem von zwei *t* das eine zu *k* dissimiliert wurde wie in nhd. *Kartoffel* = *Tartuffel* (it. *tartufolo*) oder in hessischem *abədík* 'Appetit' [2]).

2. Kontamination.

Auf die Kontamination oder Verschränkung sinnverwandter Wörter ist man schon lange aufmerksam. Neuerdings sind größere Sammlungen verschränkter Wörter vorgelegt werden, außer der S. 69 angeführten Arbeit von Güntert die Abhandlung von Louise Pound, *Blends, their Relation to English Word Formation*, Heidelberg 1914 (Anglist. Forschungen 42).

---

[1]) Van Wijk fragt (Wtbch.: wreef): "De *f* onder invloed van *wrijven*? Of door assimilatie aan de anlaut?" Die erste Frage ist kaum zu bejahen, dagegen ist die Annahme einer Fernassimilation durchaus annehmbar.

[2]) Kluge, Wtbch.: Kartoffel; Behaghel, Gesch. d. d. Spr.[4], S. 214. — Vgl. an. *tyggja*, *tyggva* 'kauen' dissimiliert aus **kyggva*, Falk-Torp unter *tygge*.

Engl. *ketch, cotch* 'catch'.

In den heutigen englischen Mundarten ist *keťš* für *catch* 'fangen' weit verbreitet. Früher war diese Aussprache auch im Hochenglischen vorhanden; sie wird bezeugt von Nares 1784 und von Walker 1802: "This word is almost universally pronounced in the capital like the noun *ketch;* but this deviation from the true sound of *a* is only tolerable in colloquial pronunciation, and ought, by correct speakers, to be avoided even in that." Die Palatalisierung des *a* zu *e*, vielleicht unter dem Einfluß eines benachbarten *k*, kommt in der modernen Sprache gelegentlich vor (vgl. Verf., Ne. Gr. § 41 Anm. 3; Jespersen, Mod. Engl. Gr. I 246); in unserem Fall begegnet aber *e* schon im Me.: *keche* neben *cache* = alt-nordfrz. *cachier* = *captiare* (NED.: catch). In der Ne. Gr. a. a. O. habe ich zweifelnd auf die Erklärung von Bloomfield, IF. 4, 70, hingewiesen. Dieser Forscher, der den Wortverschränkungen besondere Aufmerksamkeit widmet[1]), sieht *catch* an als Verschränkung von *catch* + *fetch*. Zur Stütze dieser Erklärung verweise ich auf *cotch* 'catch' in den heutigen Mundarten. Wie *catch* durch *fetch* zu *ketch* umgebildet wurde, so wurde es zu *cotch* durch *fotch*. Über die Entstehung des *o* in me. *fochche*, *fotte* vgl. Bülbring, ESt. 27, 78.

In *ketch* ist *e* zwischen Palatal und Dental zu *i* erhöht worden: *kitch;* vgl. Ne. Gr. § 36. In dieser Form ist das Wort in die Sprache unserer Marine eingedrungen; unsere U-Bootsleute erzählen davon, wie sie die feindlichen Schiffe *gekitscht* haben.

3. Überschriftsprachliche Formen.

Von überschriftsprachlichen Formen im Englischen habe ich in meinen Untersuchungen zur neuenglischen Lautgeschichte, S. 56—65, gesprochen. Andere Fälle hat Björkman, Anglia-Beiblatt 29, 241, 304 behandelt. Einem Laut, einer Form der Mundart entsprechen oft zwei Laute oder Formen der Schriftsprache; wer eine gewohnte mundartliche Form in die ungewohnte Schriftsprache umsetzen will, nimmt dann leicht die Umsetzung auch da vor, wo Mundart und Schriftsprache übereinstimmen; er geht über die Schriftsprache hinaus und bildet Sprachformen, die man als überschriftsprachliche (über-

[1]) Vgl. American Journal of Phil. 12, 1 ff., 16, 409 ff.; PBBeitr. 37, 247

hochdeutsche oder hyperhochdeutsche[1]), überhochenglische), als übernormale[2]), hyperurbane[3]), hyperfeine oder hyperkorrekte[4]) Formen, oder auch als Überentäußerung[5]) oder als umgekehrte Sprechweise bezeichnet hat[6]).

Überschriftsprachliche Formen kommen gelegentlich vor, eben dann, wenn ein Mundartsprecher einmal Schriftsprache reden will, wenn er *varnehm schweitzt*, wie man in Hessen auf dem Lande scherzhaft sagt[7]). Solche überhochdeutsche Formen können ständig gebraucht werden bei Wörtern, die als Fremdwörter in die Mundart aufgenommen werden. Davon habe ich Unters. S. 56 ff. gesprochen. Auch von Wörtern, die aus Mundarten in die Schriftsprache aufgenommen werden, können solche überkorrekte Formen ständig gebraucht werden. Von dieser Erscheinung soll hier die Rede sein.

Überschriftsprachliche Formen des Deutschen behandelt Behaghel, Gesch. d. d. Spr.[4], S. 88 f. Die Urheber der nhd. Form *Pfirsich* für mhd. *pfersich* haben den Mundarten angehört, die, wenn sie hochdeutsch reden wollten, *Kerch* in *Kirche*, *Kersche* in *Kirsche* umsetzen mußten. Nhd. *Gauner* für älteres *Joner*, *Jauner* entstammt wohl Mundarten, die *g* als *j* sprachen. *Karnikel* = *Kanikel* stammt aus Gegenden, die *r* vor Kons. unterdrückten.

Überschriftsprachliche Formen im Lateinischen behandeln Kretschmer und Walde a. a. O.[8]), außerdem Sommer, Handbuch der lat. Laut- und Formenlehre[2], S. 72, 78; Niedermann, Historische Lautlehre des Lateinischen, S. 31 f. Die monophthongische Aussprache von *au* und *ai* drang vom Lande in die Stadt Rom ein. Das Nebeneinander von mundartlichem Monophthong und schriftsprachlichem Diphthong führte zu

---

[1]) Behaghel, Schriftsprache und Mundart, Gießener Rektorrede 1896, Deutsche Sprache[6], S. 70; Gesch. d. d. Spr.[4] S. 88.

[2]) P. Lessiak, AfdA. 34, 220, 36, 231.

[3]) P. Kretschmer bei A. Gercke und E. Norden, Einleitung in die [klassische] Altertumswissenschaft I[2] 562; M. Niedermann, Rheinisches Museum 60, 460; A. Walde, Lat. etym. Wtbch., z. B. unter *plaudo*, *plaustrum*.

[4]) E. Björkman, Anglia-Beiblatt 29, 304. [5]) Lessiak a. a. O.

[6]) M. Niedermann, Neue Jahrbücher f. klass. Altertum 29, 337.

[7]) *ā* statt *ō*: mundartlichem *Schōf* entspricht schriftsprachliches *Schāf*; *ei* statt *ä*: mundartliches *hęs* ist schriftsprachlich *heiß*.

[8]) Vgl. Walde z. B. zu *cauda*, *plaudo*, *plaustrum*, Nachtrag zu *caduceum*, *scaena*, *scaeptrum*.

»hyperrömischen« oder »hyperurbanen« Wortformen, und zwar besonders bei Wörtern, die aus lateinischen Mundarten oder aus dem Griechischen in das Römische eingedrungen sind. Zu ihnen gehörten *plaustrum* 'Wagen, Frachtwagen' für *plōstrum*, *cauda* 'Schwanz eines Tieres' für *cōda*, vielleicht auch *scaina*, *scaena* für griech. *σκηνή*. — Die Umkehrung des mundartlichen Lautwandels *-d-* zu *-r-* findet man in *cādūceum*, *-us* 'Heroldstab' = griech. *κᾱρῡκεῖον*.

Ähnliche Erscheinungen lassen sich im Englischen beobachten.

In englischen Mundarten ist *o* zu *a* geworden, in einem größeren Gebiet besonders vor *p* (Wright, EDG. § 83): *crop* > *crap*, *top* > *tap*. Aus solchen Mundarten sind einzelne Wörter in die Schriftsprache gedrungen, vgl. Ne. Gr. § 56. Manchen von ihnen sieht man ihre mundartliche Herkunft deutlich an. Dahin gehören: *nap* 'Noppe, noppen' aus einer Gegend, wo die Tuchfabrikation betrieben wurde[1]); *strap* 'Riemen, Struppe' etwa aus der Sprache der Sattler und Bauern; das von Butler 1634 bezeugte *knapweed* 'Glockenblume', das wohl ein ursprünglich ländlicher Name sein wird; *sprat* 'Sprotte', das aus der Sprache der Fischer und Fischhändler ins Hochenglische drang; *nat* 'kurzhaarig, hornlos (von Schafen und Rindern)', das im 16. und 19. Jahrh. für *not* erscheint (NED.) und aus landwirtschaftlichen Kreisen stammt.

Als Gegenstück dazu erscheint me. *mappe*, ne. *map* als *mop* in der Bedeutung 'Scheuerlappen', dazu *moppet* 'sponge for a cannon' und 'Kosewort für baby, girl' (vgl. deutsch *Bündel*). Das *map* der Scheuerfrauen wurde zu einem vermeintlich hochenglischen *mop* umgebildet, da mundartlichem *crap* hochenglisches *crop* entsprach. So wird auch *dewlop*, das einmal bei Shakespeare[2]) für *dewlap* 'Wamme der Kuh' vorkommt, zu erklären sein.

Die Lautgruppe *or* wird mundartlich zu *ar*: bei Dickens und

---

[1]) Falk-Torp S. 770 erklärt ne. *nap* aus einer Nebenwurzel idg. **knabh*, **knap*. Das ist unnötig. Ob das neunorwegische *napp* etwa aus dem industriellen England stammen könnte, kann ich nicht beurteilen.

[2]) Mids. II 1, 50: übertragen auf die faltige Haut am Hals eines Menschen: vgl. A. Schmidt, Sh.-Lexicon S. 1462 (Nachtrag).

Thackeray lesen wir *harse* 'horse', *sart* 'sort', *marning* 'morning' [1]). Umgekehrt ist *arrache* (frz. *arroche*) zu *orach* umgebildet worden, dem Namen einer Küchengartenpflanze (vgl. NED. und Fowler, Concise Oxf. Dict.).

Eine überschriftsprachliche Form ist *rathe* neben *rave* 'a cart-rail, eines der Seitenstücke des Wagens', verwandt mit nhd. *Rafe* 'Sparren'. Während in den Mundarten früher *th* in ausgedehntem Maße zu *f*, *v* wurde, ist hier bei der Übernahme eines mundartlichen Wortes in die Schriftsprache *v* zu *th* umgebildet worden [2]).

Die Umkehrung des mundartlichen Lautwandels von *-d-* zu *-r-*, die wir im Lateinischen vorgefunden haben, kommt auch im Englischen vor. *parrock* (ae. *pearroc* = *Pferch*) ist in der Schriftsprache zu *paddock* 'Gehege, besonders für Pferde' umgebildet worden [3]). In ähnlicher Weise ist das Handwerkerwort *periment* zu *pediment* [4]) 'Fenstergiebel, Türgiebel' verhochenglischt worden.

Vielleicht führen diese Beobachtungen zu einer Erklärung für *kī* = *quay* 'Kai'. Frz. *caie, quai* hätte die ne. Aussprache *kęi* ergeben sollen; vgl. die vom NED. verzeichneten Reime von *quai : day* bei Swift und Tennyson. Luick, Untersuchungen, § 343 denkt daran, das Wort sei früh mit einem anderen me. *caie* = ae. *cǣȝ* 'Schlüssel' vermengt worden. Kingsley setzt in seinem Roman Westward Ho an den Kopf des 27. Kapitels ein Lied aus Devonshire, in dem *quay* mit *say* = *sea* reimt. In der Mundart von Devonshire erscheint me. ę als ę̄. Es ist das eine von den Gegenden, die die Aussprache *grēt* 'great', *brēk* 'break' ins Hochenglische geliefert haben. Aus solchen Mundarten könnte auch *quay* stammen. Man denke an die berühmten Häfen von Devon, von denen die Entdeckungsfahrten und überseeischen Handelsunternehmungen ausgingen. Da mundartlichem *say* hochenglisches *sea* entsprach, wurde mundartliches *quay* zu hochenglischem *kea* umgebildet.

Gießen. Wilhelm Horn.

[1]) Karl Grünewald, Die Verwendung der Mundart in den Romanen von Dickens, Thackeray, Eliot und Kingsley, Diss. Gießen 1914, S. 42.

[2]) Vgl. Unters. S. 59.

[3]) Vgl. Unters. S. 60.

[4]) Vgl. die Nachweise des NED.

DIE EINTEILUNG DER AKTIONSARTEN.

1. Allgemeines.

In meinen *Sprachpsychologischen Untersuchungen* (S. 29 ff.) habe ich auseinanderzusetzen versucht, daß die Aktionsarten ihre Wurzeln in dem anschaulichen (nicht in dem logisch-diskursiven) Denken haben. Weiterhin habe ich darauf hingewiesen, daß die Aktionsarten mit der Assoziationstätigkeit unseres Bewußtseins auf das engste zusammengehören. Durch die Aktionsart wird eine gegebene Handlung [bzw. Vorgang[1])] auf eine zweite assoziierte Handlung (bzw. Vorgang) bezogen; und die aufeinander bezogenen Handlungen (bzw. Vorgänge) werden in unserem Bewußtsein miteinander verglichen. —

Nur eine solche Auffassung macht es möglich, die Aktionsarten in die Syntax (und nicht in die Bedeutungslehre) aufzunehmen, wenn man eben Syntax als Funktionslehre auffaßt, wie ich es tue. Die Eigenart der Aktionsarten besteht also darin, daß es sich bei ihnen um Verbindungen und Verknüpfungen handelt, die auf dem Wege der Assoziation und nicht durch logische Kategorien hergestellt werden. —

Jedoch ist mit dieser Erklärung allein das Wesen der Aktionsarten noch nicht erschöpft. Es kommt noch ein Drittes hinzu. Nach der gewöhnlichen Definition sollen die Aktionsarten die Art und Weise der Handlung bezeichnen; doch ist diese Definition nicht hinreichend. Wenn durch die Aktionsart die Eigenschaften einer Handlung zum formalen Ausdruck kommen, so kann es sich nur um ganz allgemeine, jeder Handlung und jedem Vorgang zukommende Eigenschaften (oder besser gesagt Merkmale) handeln.

---

[1]) Zwischen Handlung und Vorgang besteht ein gewisser Unterschied, der weittragende grammatische Folgen hat, wie ich an anderer Stelle auseinandersetzen werde.

Welches sind denn nun die allgemeinen Merkmale eines jeden Vorganges?

Jeder Vorgang hat nun das allgemeine Merkmal einer gewissen Intensität und der Möglichkeit einer Wiederkehr; ferner hat jeder Vorgang eine gewisse Dauer, er durchläuft gewisse Phasen; ferner bedeutet jeder Vorgang bzw. jede Handlung einen Wechsel in dem Zustand bzw. in der Existenz des Subjektes.

Daraus ergibt sich folgende Einteilung der Aktionsarten:

a) Das Intensivum.

Das Intensivum bedeutet, daß die aktuelle Handlung im Vergleich zur assoziierten Handlung einen besonderen Grad der Intensität aufweist, z. B. *nicken: neigen* oder *zucken: ziehen.* Gewöhnlich versteht man unter Intensiven einen stärkeren Grad: Intensivum im engeren Sinne. Daneben könnte man auch Deminutive ansetzen, z. B. *hüsteln, kränkeln* (vgl. Brugmann-Delbrück II 3[2] S. 77 ff.).

b) Das Iterativum.

Das Iterativum bedeutet, daß der aktuelle Vorgang im Vergleich zum assoziierten Vorgang aus mehreren gleichen Akten besteht: *flattern: fliegen;* griech. *φορέω ich trage hin und her: φέρω ich trage*[1]).

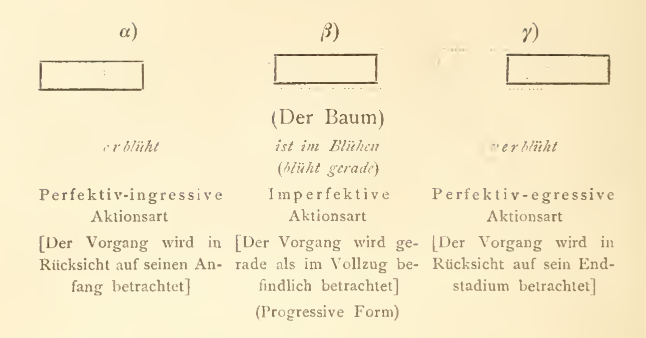
c) Die Phasen-Aktionsarten.

Diese drücken aus, in welcher Phase der Vorgang bzw. die Handlung sich befindet. Der Vorgang '*blühen*' z. B. hat drei Entwicklungsstadien;

Anfang	Mitte	Ende

Bezeichne ich nun den durch Assoziation verknüpften Zustand der Vollblüte mit: ...., so ergeben sich folgende drei Möglichkeiten:

[1]) Über das Iterativum im weiteren Sinne zur Bezeichnung von Vorgängen, die wiederholt, aber diskontinuierlich stattfinden, vgl. Brugmann-Delbrück l. c. 76; Verfasser, l. c. 31 ff.



d) Mutationsaktionsarten:

Bei diesen Aktionsarten wird der aktuelle Zustand eines Subjektes mit dem vorhergehenden verglichen. Daraus ergeben sich folgende Unterarten:

α) Inchoative Aktionsart	β) Kontinuative Aktionsart	γ) Resultative Aktionsart
wird blühend	*blüht noch*	*ist verblüht*

Bei dem Inchoativum (*der Baum wird grün*) wird der jetzige Zustand mit dem vorhergehenden Zustand des Nichtgrünseins verglichen; beim Kontinuativum wird hervorgehoben, daß der augenblickliche Zustand im Vergleich zu dem vorhergehenden noch keine Veränderung erfahren hat, daß also der vorhergehende Zustand noch andauert; beim Resultativum wird der augenblickliche Zustand eines Subjektes als das Resultat einer vorhergehenden Handlung bzw. eines vorhergehenden Vorganges aufgefaßt.

e) Kausativum.

Bei diesem wird der jetzige und frühere Zustand unter dem Gesichtspunkte der Kausalität verglichen (*die Sonne bringt den Baum zur Blüte*). Das Kausativum steht also seiner Natur nach dem Inchoativum am nächsten, weshalb auch Inchoativa leicht zu Kausativen übergehen können.

Wenn Intransitiva allgemein als Kausativa verwendet werden können, wie dies im weiten Umfange im Neuenglischen der Fall ist, so liegt wohl zunächst eine inchoativ-kausative Bedeutung der Intransitiva vor.

Jedoch müssen wir beachten, daß die Kausativa insofern eine Sonderstellung im Aktionsartensystem einnehmen, als sie nicht mehr der reinen Sphäre der Anschauung angehören, sondern schon in das Reich des logisch-begrifflichen Denkens führen; denn Kausalität ist eben ein Stammbegriff unseres logischen Denkens. —

Noch weiter von der Grundvorstellung der Aktionsarten führt das Desiderativum ab, so daß man dieses kaum noch als Aktionsart bezeichnen kann.

2. Verwandtschaft der Aktionsarten.

Aus dieser Übersicht der Aktionsarten geht aber auch hervor, daß die Aktionsarten eine innere Verwandtschaft untereinander besitzen. Es ist ja hinreichend bekannt, daß das Iterativum leicht als Intensivum aufgefaßt werden kann; denn wenn ein Vorgang sich öfters wiederholt, so kann er unter gewissen Umständen auf unser Bewußtsein stärker wirken als ein einmaliger Vorgang, der möglicherweise sogar unbeachtet bleibt.

Ebenso steht das Intensivum dem Imperfektivum sehr nahe, worauf ich schon in meinem *System der neuengl. Syntax* (S. 89) aufmerksam gemacht habe. Das Imperfektivum bringt ja zum Ausdruck, daß ein Vorgang sich in der vollen Entwicklung befindet, was namentlich im Vergleich zum Ingressivum und Egressivum deutlicher hervortritt; Handlung oder Vorgang erreichen sozusagen ihren Höhepunkt im Imperfektivum.

Besonders eng berühren sich die Phasen mit den Mutationsaktionsarten und diese beiden Gruppen mit den entsprechenden Tempora, die ja erst aus den Aktionsarten hervorgegangen sind, wie folgende Tabelle zeigt:

	I.	II.	III.
a)	perfektiv-ingressiv *erblüht*	imperfektiv *ist im Blühen*	perfektiv-egressiv *verblüht*
b)	inchoativ *wird blühend*	kontinuativ *blüht noch*	resultativ *ist verblüht*
c)	Futur *wird blühen*	Präsens *blüht*	Perfekt *hat geblüht*

Es wäre verlockend, auf Grund dieser Tabelle auf die verschiedene Tempus- und Aktionsartenentwicklung in den Einzel-

sprachen, namentlich in den indogermanischen Sprachen, einzugehen; an dieser Stelle will ich mich darauf beschränken, die Verhältnisse im Neuenglischen darzustellen.

3. Die Aktionsarten im Neuenglischen.

Es ist eins der großen Hindernisse, die für die Erforschung der neuenglischen Syntax verhängnisvoll gewesen ist, daß man die reiche, fast überreiche Entwicklung der Aktionsarten innerhalb des modernsten Neuenglisch nicht erkannt hat, ja z. T. nicht einmal erkennen will. Die Ursache liegt darin, daß unser, durch die klassischen Sprachen gebildetes Sprachgefühl nur dann Modi und Aktionsarten anzuerkennen geneigt ist, wenn sie synthetisch gebildet werden, wie dies ja in den meisten Fällen bei den klassischen Sprachen der Fall ist. Da aber das Neuenglische die Modi und Aktionsarten (und Tempora) analytisch bildet, so erkennt man einfach die Existenz von Modi und Aktionsarten im Neuenglischen nicht an.

Was nun die Aktionsarten anlangt, so entwickelt das Neuenglische seit dem 17. Jahrhundert diese in immer reicherer Fülle, und gerade gegenwärtig ist der Prozeß in voller Entwicklung.

Klar liegen die Verhältnisse bei den Mutationsaktionsarten: Das Inchoativum wird durch Umschreibung mit *to become, to grow, to get, to turn* gebildet; z. B. *You are getting old; he turned pale* (man beachte die reiche Variation). Das Continuativum (ebenso das nahestehende Imperfektivum, vereinzelt auch das Intensivum) werden neuenglisch gebildet durch die periphrastische Form mit *to be + Particip Praesens*, z. B. *he was writing*.

Aber auch das Resultativum ist im Neuenglischen klar entwickelt, wie ich jetzt erst erkenne. Wenn bei gewissen intransitiven Verben wie *to come, fall* etc. das Perfect mit *to be* neben *to have* gebildet werden kann, so handelt es sich bei den *to be*-Formen um das Resultativum; also *he is fallen* ist resultativ, während *he has fallen* nur einfaches Tempus (Perfect) ist. —

Bei den transitiven Verben wird das Resultativum durch Umschreibung mit *I have done + Gerundium* gebildet; z. B. *I have done writing.*

Ebenso wirkt die Umschreibung mit *to come (fall, get,*

grow) + Infinitiv resultativ (vgl. System p. 69); z. B. *I have come to be a good shot* (Krüger[2] § 2613b).

Was nun die Phasenaktionsarten anlangt, so ist im Ne. die Bildung des Imperfektivums klar: *to be* + *Partic. Praesens.* Für das Perfektivum (sei es in ingressiver, sei es in egressiver Funktion) steht dem Neuenglischen das einfache Verbum zur Verfügung.

Jedoch entwickelt auch in diesem Punkte das Neuenglisch gesonderte Formen. Ich habe in meinem System (§ 60 Anm. 3 u. 67, 5) schon darauf hingewiesen, daß Verben wie *begin, finish, continue, keep* + *Gerundium* nicht mehr Vollverba sind, sondern nur die Aktionsart des Vorgangs[1]) bezeichnen, der durch das folgende Verbum zum Ausdruck gebracht wird; d. h. *he began working* ist ingressiv-perfektiv; *he finished working* ist egressiv-perfektiv; genau so wie *to continue, keep* + *Gerundium* das Kontinuativum darstellen und *to stop, to cease* + *Gerundium* das Resultativum.

Hingegen ist *to begin* etc. mit folgendem Infinitiv (z. B. *he began to talk*) durchaus Vollverbum geblieben, von dem man wieder die Aktionsarten bilden kann; daher erscheinen oft genug im modernen English Formen wie *he is* (*was*) *beginning to realise.*

Relativ einfach liegen die Dinge beim Iterativum. Auch hier dient das einfache Verbum zur Bezeichnung des wiederholten Vorganges; z. B. *The sun rises in the east;* wenn aber der Träger der Satzaussage innerlich an dem Vorgang bzw. Handlung beteiligt ist, so steht das Frequentativum mit der Umschreibung durch *will, would, used.*

Etwas schwieriger liegen die Verhältnisse, wenn sich die iterative Aktionsart mit der imperfektiven bzw. kontinuativen verbindet; es handelt sich um solche Fälle, wo zwar eine Wiederholung der Handlung vorliegt, aber der Sprechende ausdrücklich betonen will, daß das Ende der wiederholten Handlung nicht zu erwarten ist; z. B. *Mr. Wells is publishing a novel year by year;* d. h. man erwartet noch weitere Romane, oder z. B. *Mr. Gerard's reminiscences of his experiences in Germany which are being published day by day in the Daily Telegraph*

[1]) In anderen Fällen wirkt die Gerundialkonstruktion modal, z. B. *he liked dancing;* auch hier wird *like* mehr und mehr zum Hilfsverbum.

have yielded many facts of great importance during the week (The Spectator 1917, S. 155); d. h. die täglichen Veröffentlichungen sind noch nicht zum Abschluß gekommen.

Ein Sonderfall liegt bei den Sätzen mit *always, constantly* etc. vor; vgl. System S. 71; z. B. *Here is the shawl you are always dropping* (= *den Sie immerzu fallen lassen*). Hier drückt der Sprechende aus, daß die iterative Handlung scheinbar nicht aufzuhören vermag und kein Ende abzusehen ist, weshalb das Imperfektivum am Platze ist. Aber es handelt sich hier nicht um das Imperfektivum einer objektiv gegebenen Handlung, sondern um den Ausdruck von Unbehagen, Ungeduld usw. beim Sprechenden, der seine Gefühle objektiviert, d. h. behauptet, die Handlung würde nie ein Ende finden.

Marburg, 3. Nov. 1919. M. Deutschbein.

WORTDEUTUNGEN.

1. Der S c h w e f e l[1]) heißt in niederl. und rheinisch-westfäl. Mundarten *zwēgel, schwēgel, sweggel,* vgl. Weigand-Hirt und Franck-van Wijk s. v. Der Übergang von $f > g$ dürfte auf Volksetymologie beruhen, und zwar liegt Anlehnung an *fegen* nahe. Ich denke an das *Schwefeln* von Kleidern, Fässern, Obst zum Zweck der Desinfektion. Unmöglich scheint mir auch nicht der Gedanke an *schweigen* (tr. und intr.), da der Schwefeldampf betäubend und tödlich wirkt. Jedenfalls halte ich einen lautgesetzlichen Übergang von *schwefel* > *schwegel* für ausgeschlossen, da idg. *p* zugrunde liegt.

2. Woeste verzeichnet ein westf. *swęwe* f. (d. i. *swiäwe*) 'Deckbrettchen auf einer Gemüsetonne', das er zu ae. *swefan* 'schlafen' stellt. Das Wort ist auch als *sweve* 'Topfdeckel' im Mnd. belegt und gehört ohne Zweifel zu mnd. *sweven* 'schweben', entspricht also dem mhd. *swebe* f. 'Schwebe'. Daneben hat W. ein n. *sweb* = as. **swebb(i)*, *ja*-Stamm.

3. In Woestes *swechte* f. 'Menge, z. B. Vögel', kann *cht* < *ft* entstanden sein, dann gehört das Wort zu *schweben* und *schweifen*. Wie steht es aber mit dem gleichbedeutenden *swicke(de)*? Gehört dies zu ahd. *swīchōn*, ae. *swician* 'wandern'?

4. Das münster. *swāz'm* 'Dunst von kochendem Wasser' verdankt seinen Anlaut entweder dem gleichbedeutenden mnd. *swaden*, oder wir haben es mit einem Fall von *s*-Präfix zu tun; dann ist es eine Nebenform von mnd. nl. *wasem*.

5. Derselbe Fall liegt vor in westf. *beswolken* 'verdunkelt, bewölkt', *swalk* 'Dampf, dicker Rauch', *swalken* 'dampfen, rauchen', das Woeste richtig zu *Wolke* stellt. Ähnlich steht nl. *zwalken* 'sich umhertreiben' neben *walken*.

---

[1] [Vgl. auch H o r n oben S. 73. D. Hrsg.]

6. Im Jahrb. d. Ver. f. ndd. Sprachf. 37, 49 habe ich die Essener Evang. Gl. *suli thes giuuādias: tractatus vestis* als Verschreibung für *sluri* = nl. *sleur*, nd. *slör* erklärt. Das Wort ist aber ganz richtig überliefert, denn es gehört zu nl. *zeulen* 'schleppen', worunter es auch Franck-van Wijk aufführt und zu ae. *sulh* 'Pflug' stellt.

7. Zu dem von mir im Beibl. zur Anglia 15, 350f. besprochenen ae. *onhupian*, aisl. *hopa* 'zurückweichen' gehört noch westf. *hoppen* in gleicher Bedeutung, s. Woeste. s. 105.

8. Unter *zupfen* führt Weigand-Hirt ein preuß. *zuppen*, *zoppen* 'zurückgehen' auf. Obwohl die Bedeutungsänderung eigentümlich ist, nehme ich die Gleichung an und verweise noch auf westf. *supp* 'verkehrt', *suppǣs, zuppǣs* 'zurück, rückwärts', *suppen*, *zuppen* 'rückwärts gehen'; wie die *z*-Formen zeigen, ist das Wort eigentlich mitteldeutsch.

9. Zu hd. *suhlen*, *sühlen* 'sich in einer Lache wälzen', ahd. *bisulien*, as. *sulwian*, ae. *sylian* 'besudeln' bietet das Westf. eine Ablautsstufe mit *ū*: *sulen* 'schmutzen, im Schmutze herumwühlen' (bei Woeste bedeutet *u* ein langes *ū*). Die Stufe *au* erscheint in norw. *søyla*, got. *bisauljan*.

10. Westf. *sulberte* 'Johannisbeere' (bei Woeste unter *karsberte* erwähnt) ist = dän. *solbær* 'schwarze Johannisbeere', sylter *sòlbai*, föhr.-amr. *sollebai*, ablautend mit ae. *salo* 'dunkelfarbig'. Vgl. dazu mnd. *solich*, *salich* 'schmutzig'.

11. Westf. *stuppeln* 'unsicher gehen' (vom ersten Gehen kleiner Kinder) gehört gewiß zu lat. *titubāre* 'schwanken, wanken' mit *s*-Präfix und Gemination.

12. Der Rasen ist die Decke, das grüne Kleid der Erde. Daher wird as. ahd. *waso*, mnd. mnl. *wase* 'Rasen' (woher frz. *gazon*), zu got. *wasjan* 'kleiden', lat. *vestis* 'Kleid' usw. gehören. Mit *wase* 'Schlick, Schlamm, Marschboden' hat es nichts zu tun, dagegen spricht doch die Bedeutung!

13. Aisl. *ǫgurr* 'Penis' kann zu *ǫgn*, ae. *ėgenu*, ahd. *agana* 'Spreu', ae. *ėgl* 'Splitter', aisl. *ėgg*, ae. *ėcg*, as. *ėggia* 'Schärfe, Spitze, Ecke' usw. gehören, wenn die ursprüngliche Bedeutung 'Spitze' war. Vgl. ne. *prick* 'Spitze, Stachel; Penis' sowie aisl. *knífr*, dä. *kniv* 'Messer; Penis'. Wegen der Bildung vgl. lat. *ācer* 'scharf', *acus*, Gen. *aceris* 'Granne', gr. ἄκρος 'spitz', ai. *áçri-* 'Ecke, Schneide', *čatur-açra-* 'viereckig'. Falks Zusammenstellung mit aisl. *argr* (Ark. 3, 341) überzeugt mich nicht.

14. Das erste Element in den altgermanischen Namen[1]) *Mero-baudes, -gaisus* und *-veus* ist offenbar dasselbe Wort wie lat. *merus* 'rein, lauter', das mit Ablaut in ae. *āmèrian* (= got. **marjan*) 'läutern' erscheint[2]). Zur Bedeutung vgl. *berht* und *skīr* in zahlreichen Zusammensetzungen.

15. *Farn-* in *Farn-obius*. *-ulf, -oin* dürfte eine Ablautsform von got. *fairneis*, ahd. *firni* 'alt' sein, vgl. Namen wie *Ald-helm*.

16. Got. *Oppa*, ahd. *Oppo* erklärt sich einfach als Kosename = *Aud-berht*. Vgl. noch das moderne *Oppert*.

17. *Pauta*, das Schönfeld für keltisch hält, möchte ich mit lat.-german. *pauta*, nd. *pôte*, nhd. *Pfote* zusammenbringen, vgl. Namen wie *Fuß, Benecke, Borbein, Finger*, ne. *Foot, Legge*.

18. Im Wīdsīd ist V. 68 von einem Stamme die Rede, der im D. Pl. *Frumtingum* lautet. Das erste Glied des Namens ist dasselbe wie in *Fruma-rīth, Frum-olt, Frum-arius, Froma-rīcus, Frome-gildus* usw. (zu got. *frums, fruma*, vgl. Schönfeld S. 96), im zweiten erkenne ich Verwandtschaft mit ae. *ge-tingan* 'press against', *sam-tinges* 'without interval, immediately', *intinga* 'affair, business, cause of complaint, cause'. Es sind also die 'Vorwärtsdrängenden', ein guter Name für ein kriegerisches Volk (nach Marquart die Franken). Ob *Framtana*, woran Much, WS. 6, 224 erinnert, wirklich dazu gehört?

19. Germ. *gaina-* in den Namen *Gaina, Gain-ard, -oald* entspricht genau avest. *zaēna-* 'Waffe', verwandt mit aisl. *geirr*, ae. *gār*, as. ahd. *gēr* 'Speer', ae. *gād* 'Stachel', ahd. *geisla* 'Geißel', aisl. *geisl(i)* 'Stab', ai. *hinṓti, hínvati, háyati* 'schleudert' usw., vgl. Boisacq unter *χαῖος*, Walde unter *gaesum*.

20. Der von Schönfeld unerklärt gelassene gotische Name *Tol-uin* oder *Thol-uin* dürfte an erster Stelle das aisl. *þollr* 'Baum' enthalten, hier in der Bedeutung 'Speerschaft, Lanze', vgl. Namen wie gr. *Δορί-μαχος*. Über *þollr* vgl. Falk-Torp S. 185.

[1]) Zum folgenden vgl. Schönfeld, Wörterbuch der altgermanischen Personen- und Völkernamen, Heidelberg 1911, und dazu v. Kralik, Anz. f. d. Alt. 36, 1 ff., v. Grienberger, Idg. Anz. 1913, 42 ff., Much, Wörter u. Sachen 6, 214 ff., Schütte, Arkiv 33, 22 ff., ferner Redin, Studies in uncompounded personal names in Old English, Uppsala 1919.

[2]) In ae. *Mere-wioing*, woran Much, WS. 6, 225 erinnert, liegt offenbar Anlehnung an *mere* 'Meer, See' vor.

21. Der Frauenname *Bissula* dürfte Koseform von ahd. *birîn* 'Bärin' sein, vgl. Namen wie *Ōs-birīn* und aisl. *bessi* 'Bär'. Als Vorbild könnte vielleicht lat. *Ursula* gedient haben. v. Grienberger stellt IA. 32, 42 *Bessa* zu aisl. *bersi, bessi*, Much, WS. 6, 221 zu den thrakischen *Βέσσοι*.

22. German. *wuls-* in Namen wie *Wuls-mār, Ana-olsus* stelle ich zu got. *wilwan* 'rauben', *wulwa* 'Raub', lat. *vello* < **velsō* 'raufe, rupfe', *vellus* 'abgeschorene Wolle', gr. *ἑλεῖν* 'nehmen', *ἕλωρ* 'reißendes Tier'. *Wulsmār* ist danach der 'Beuteberühmte'. Weitere Belege bei Förstemann Sp. 1662.

23. *Ind-ulf* zeigt im ersten Gliede Ablaut mit *anda-* in *Anda-gis, Ande-votus*[1]), *Andela, And-ulf*, vgl. air. *ét* 'Ende, Spitze' aus **ent*. Zu *anda-* ist natürlich nicht got. *andeis*, sondern ai. *ántas* zu vergleichen. Weitere Belege bei Förstemann Sp. 955 f.

24. Der langob. Name *Immo* erklärt sich leicht als Koseform von *Ing(o)-mār*, vgl. *Ymmār* bei Förstemann, Sp. 953, das allerdings auch auf **Ind-mār* zurückgehen könnte. Redin setzt S. 17 ae. *Imma* = *Immin* = *Irmin-*.

25. In den Namen *Thoris-arius, Thori-sin* (= *Thoris-sind*), *Thoris-mōd, -mund, Thuris-* ∼ steckt natürlich ahd. *duris*, ae. *þyrs*, aisl. *þurs* 'Riese', das aber mit aisl. *þora* 'wagen' nicht verwandt ist, wie Schönfeld meint. Falk-Torp (unter dän. *tosse*) stellen es zu aisl. *þyrja* 'lärmend vorstürzen' und nhd. *Sturm*. Ob der Name *Thüringer* und got. *Thur-uarus* dazu gehören, ist nicht sicher.

26. *Ascalc* bleibt bei Schönfeld unerklärt, Much hält WS. 6, 220 das *a-* für falsch. Aber ist *Ascalc* nicht einfach = *Ascscalc*? Vgl. Namen wie ae. *Æschere* sowie *Asca-rīcus* bei Förstemann, der Sp. 147 ff. und 1303 f. zahlreiche Belege für beide Elemente gibt.

27. Die Matres *Ala-terv(i)ae* möchte ich nicht mit Schönfeld zu got. *triu*, sondern zu ahd. *zërben* 'drehen', ae. *tëarflian* 'sich rollen', ai. *dṛbháti* 'knüpft, flicht' stellen, sehe darin also Schicksalsgöttinnen, Nornen, welche die Geschicke knüpfen oder weben, wie die antiken Parzen.

28. In got. *Belle-rīdus* steckt wohl das bekannte ae. as. ahd. *bill* 'Schwert'. Über *e* = *i* vgl. Schönfeld p. XIX. Zu vergleichen ist wohl as. *Billung* = ae. *Billing*.

---

[1]) Steht *-votus* etwa für *-voltus* = *-wulthus*?

29. *Caesorix*, worüber Much a. a. O. 222 handelt, könnte zu ae. *cāsebill* 'clava, gestamen' und aisl. *keisa* 'bøie, slynge' gehören. Weitere Anknüpfungen fehlen mir allerdings; mit *Kiesel* hat es nichts zu tun. Vgl. auch ae. *Cissa* bei Redin S. 88 f.

30. *Maelo* = ae. *Māla*, aisl. *Meili* (vgl. dazu Much a. a. O. 225) gehört wohl zu got. *mail* 'Runzel', ae. *māl*, ahd. *meil* 'Flecken, Befleckung'. Vgl. dazu ahd. *Fizilo*, ae. *Fitela*, aisl. *Fjǫtli* 'der Scheckige'.

31. *Mugilones* kann zu ae. *meagol* (*ea* < *au*) 'mächtig, stark, fest' und *mūga* 'Haufe' = gr. *μύκων* gehören. Schönfeld läßt den Namen unerklärt. Über ae. *Muca, Mocca* vgl. Redin S. 101.

32. Der Eigenname *Unfachlas* (für *-us*) scheint mir von Much a. a. O. 228 im allgemeinen richtig erklärt worden zu sein. Sollte es aber nicht eher 'unfroh' = ahd. *Unzeiz* bedeuten? Vgl. got. *fahēþs* 'Freude'.

33. *Viax* deutet Schönfeld als *Vīha-ax* 'Streitaxt', was Much S. 230 mit Recht verwirft. Ich vermute darin ein ursprüngliches **Wīh-ags*, dessen erstes Glied 'Kampf' sein wird, während das zweite = got. *agis*, ae. *ege*, gr. *ἄχος* 'Furcht, Schrecken' ist, vgl. *Agi-ulf*. Zu Schönfelds Bedenken gegen die letztere Erklärung vgl. v. Kralik, Afda. 36, 6.

34. Die Nasalierung vieler Wörter bereitet dem Forscher keine geringen Schwierigkeiten, da oft der Grund nicht zu erkennen ist. Häufig dürfte Analogie im Spiele sein, so ist vielleicht unser *sonst* nach *einst*, das mundartliche *genung* nach *gering* gebildet. Über *popinjay, nightingale, passenger* u. a. m. schwebt aber, trotz aller darauf verwandten Mühe, leider noch ein völliges Dunkel.

Kiel. F. Holthausen.

BEITRÄGE ZUR ENGLISCHEN WORTKUNDE.

Ae. *botl* 'Wohnstätte'.

Nach der herrschenden Auffassung, die sich (ob mit Recht, lasse ich dahingestellt sein) auf Sievers, PBBeitr. 9, 220, 299, beruft, steht im Altenglischen westsächsischem *botl* dialektisches (anglisches) *bold* gegenüber; vgl. z. B. Wright, *Old Engl. Gramm.*, § 277. Mir scheint das Problem der Verteilung von *botl : bold* noch nicht völlig geklärt zu sein. Eine gründlichere Untersuchung anzustellen, ist mir mit den Mitteln der Hallischen Universitätsbibliothek nicht möglich. Deshalb sei hier nur in aller Kürze festgestellt:

1. Die *t*-Form *bottle* erscheint me. auch bei Orrm;

2. das *Dialect Dictonary* kennt *bottle* 'a house, a dwelling' nur als 'North-Country'-Wort[1]);

3. die *t*-Form begegnet in einer Reihe von Ortsnamen in Schottland und im nördlichen England; z. B.:

Buittle (früher *Butil, Butill, Butle, Buttill* usw.) Kirkcudbright, cf. Sir Herbert Maxwell, *Scottish Land-Names* 62;

Elbottle, Elbotle, Elbotil, Elboitel[2]), ehemaliges Cisterciensernonnenkloster in der Nähe von North Berwick;

Morebattle (früher *Marbottle, Merbotil* usw.) bei Jedburgh (Roxb.);

Newbattle (früher *Neubotle, Newbotil* usw.)[3]) bei Dalkeith (Edinb.); —

Bootle Lancs., vgl. Maxwell a. a. O.;

---

[1]) Ob auch als Appellativum (und nicht bloß in Eigennamen), ist mir nicht ganz klar geworden; doch scheint es fast, als sei bei Grose und Kennett (cf. Halliwell's *Diction.* [*bottle* 'a seat, or chief mansion house']) der Gattungsname gemeint.

[2]) Die letzte Schreibweise nach Maxwell, *Scottish Land-Names* im Kartular von Dryburgh Abbey.

[3]) Janauschek, *Orig. Cisterc.* I 62, verzeichnet nicht weniger als 37 verschiedene Schreibweisen. Die Schreibung *Neubotle* aus der Zeit vor 1196 bei Ellis-Bickley, *Index to the Charters and Rolls in the British Museum* II 542.

Harbottle (*Herbotle* Taxatio Ecclesiastica; *Hirbotil* Rotuli Hundredorum, *Hirbotle* 1380 Ellis-Bickley, *Index to the Charters* etc. I 334) bei Alnwick (Northumb.);

Lòrbottle westlich von Alnwick (auf Speeds Karte 1610 *Lurbottell;* wohl identisch mit dem *Louirbotdil* der Rot. Hundred. Einen [offenbar nur zufällig] anklingenden Namen *Leyrbotel* Northumb. 1374 ["not identifiable"] erwähnt Lindkvist, *Middle-English Place-names of Scandinavian Origin* I 71);

Newbottle (ae. dat. *niwebotle* 963, Gray Birch, *Cartul. Saxon.* III 348 Nr. 1113; *Newbotill* Boldon Book) nö. von Durham [1]) [2]);

Shilbottle (*Shipplingbotel'* Taxat. Eccles.), Alnwick. —

Nachschrift. Vgl. jetzt auch Ekwall, Beiblatt z. Anglia 28, 82 ff. Wie man finden wird, ergänzen sich unsere Belege gegenseitig. Über die lauthistorische Seite scheint mir mit Ekwalls Erklärung S. 88 f. das letzte Wort noch nicht gesprochen zu sein. Nach Ekwall wäre der Übergang von *pl* zu *tl* an die Stellung im Auslaut gebunden gewesen, lautgesetzlich also nur im Nom. und Akk. (**bŏpl* > *bŏtl*) eingetreten. Diese Erklärung reicht indes nicht für andd. *-butli* (> *-büttel*) aus, das man doch gern zu ae. *botl* in enge Beziehung bringen möchte (**bupla-* : **buplia-*) [3]); und sie versagt gleicherweise gegenüber ae. *wætla* 'Binde' < **waplan-* (neben **wapla-* in ahd. *wadal*

In der ältesten der von C. Innes, *Registrum S. Marie de Neubotle* (Bannatyne Club 1849) mitgeteilten *Carte Originales* (p. 287 ff.) erscheint der Ort als *Nevbotlle* (ob richtig gelesen?); die ältesten Eintragungen im Urkundenbuch bieten die Schreibungen *Neubotle*, *Newebothlā*, *Neubothle*, *Neubotł* (mit interessanter teilweiser Bewahrung des ursprünglichen Reibelauts).

[1]) Bardsley's *Diction. of Engl. and Welsh Surnames* belegt das einfache *Botele* aus Oxf. (13. Jahrh.), die Zusammensetzung *[Neu]bald*, *[Neu(e)]bald* u. a. aus Salop, Oxf., Yorks. — Die vier *Newbold* in Warwickshire erscheinen im Domesday Book mit *-ld*, Duignan, *Warwicksh. Place Names* 89. Beachte namentlich noch *(The) Bolde* bei Nether Swell, Glos. (Baddeley, *Place-names of Gloucestersh.* 27), *Newbold* bei Tredington, Worcs. (991 *æt Nioweboldan*, Kemble, *Cod. Diplom.* III 256 Nr. 676) und *Wichbold* Worcs. (*Uuicbold*, Birch *Cartul. Saxon.* I 112 Nr. 77, 492 Nr. 353, 557 Nr. 400).

[2]) Auch das Newbottle bei Brackley im südlichen Northants (*Neubotle* Rot. Hundred. und Taxat. Eccles.; im Domesday Book 6 Schreibungen mit *t*, 1 mit *-ld*) liegt doch wohl auf altanglischem Boden.

[3]) Ae. *bytlan*, *ȝebytle* könnten zur Not durch *botl* beeinflußt sein. Zu der Stammform **buplia-* vgl. die ähnliche *ja*-Ableitung in got. *haimôpli* usw., Kluge, *Nom. Stammbild.*[2], § 97.

und **wapila-* in ae. *wepel;* vgl. Weyhe, *Beiträge* 30, 67, 96, dessen Ausführungen Ekwall anscheinend entgangen sind). Weiter ist mir zweifelhaft, ob die Form **bōpl* (> *bōtl*) mit langem *o* auf nordhumbrischem Gebiet 'alleinherrschend' war, wie Ekwall S. 84 f. annimmt; dagegen spricht m. E. namentlich der Umstand, daß der anordh. Dialekt sonst altes *pl* nach langem Vokal lautgesetzlich zu *dl* resp. *đl* entwickelt hat, Sievers, *Ags. Gramm.*, § 201, 3; Bülbring, *Elem.-B.*, § 476[1]). — Darf die Behandlung der Lautfolge *-pl-* in unserem Wort als Beispiel für das mehrfach zu konstatierende Zusammengehen von Westsächsisch und (nördlichem) Nordhumbrisch bei abweichender Entwicklung des Mercischen gelten?

Schott. *cook* 'to disappear suddenly'.

Das Verbum ist aus Burns' *Halloween* Str. XXV bekannt:

> Whyles owre a linn the burnie plays,
> As thro' the glen it wimpl't;
> Whyles round a rocky scaur it strays,
> Whyles in a wiel it dimpl't;
> Whyles glitter'd to the nightly rays,
> Wi' bickerin, dancin dazzle;
> Whyles *cookit* underneath the braes,
> Below the spreading hazel
> Unseen that night.

Burns' *Glossary* erklärt *cookit* mit 'appeared and disappeared by fits'. Jamieson zitiert diese Bedeutungsangabe, setzt aber hinzu: 'But it properly denotes the act of suddenly disappearing, after being visible.' Als zweite Bedeutung verzeichnet Jamieson 'to hide one's self; used in a more general sense'; er belegt dieselbe mit einer Stelle aus dem *Flyting of Dunbar and Kennedie* in Ramsay's *Evergreen*. Nach dem DD. ist 'to *cook*, *couk*' soviel wie 'to crouch down, lie hid; (Sc.) to disappear suddenly, or appear and disappear by fits and starts'; *cook-and-hide* (Cum.) ist gleich 'hide-and-seek'. Das cumbrische *cookuddy* ist "a dance performed by children in a 'cooking' or cowering posture".

Die Herkunft des Wortes hatte Murray im NED. noch unerklärt gelassen. Dagegen versucht Wright im DD. eine

[1]) Der von Ekwall 84 zweifelnd angezogene Name *Biddelston* hat sicher nichts mit unserem Worte zu tun.

Anknüpfung; er erinnert an dtsch. mundartl. *kauchen* 'kauern, sich ducken'. Ich halte diesen Hinweis für zutreffend und möchte hier darauf aufmerksam machen, daß sich mit der dem dtsch. *kauchen* (germ. **kūkēn, -ōn*) zugrunde liegenden Wurzel **gŭĝ-* neuerdings Persson, *Beiträge z. idg. Wortforsch.* 466 f., 955, beschäftigt hat[1]). Von den zu dieser Wurzel gehörigen Wörtern verdienen in unserm Zusammenhang besondere Hervorhebung lit. *gūż-* 'sich zusammenkauern', *gużinė́ti* 'Blindekuh spielen', schwed. dial. *kūra* 'vornübergebeugt und zusammengekauert sitzen; hocken, um sich zu verbergen', *leka kura* oder *kurra gömma* 'Versteck spielen'. Die übliche Zusammenstellung von lit. *gūż-* mit aind. *gū́hati* 'verbirgt' lehnt Persson a. a. O. 467, Anm. 2 ab.

Der Zusammenhang von engl.-schott. *cook* und dtsch. *kauchen* mit der litauischen Gruppe erscheint um so bemerkenswerter, als weder *cook* noch *kauchen* vor dem 15. Jahrh. nachzuweisen sind.

Ne. *crimine*, *criminy*.

'A vulgar exclamation of astonishment: now somewhat archaic' (*NED.*). Die Existenz der Parallelform *gemini, jiminy* (= dtsch. *jemine* < *Jesu domine*) scheint mir ein sicherer Hinweis darauf, daß nicht ital. *crimine*, an das Murray an erster Stelle denkt ('perhaps It. *crimine* crime etc., as an ejaculation'), sondern *Chri(ste do)mine* das Etymon des englischen Wortes ist; man beachte noch, daß engl. *crimine* lediglich ein Ausruf des Erstaunens, nicht auch des Schreckens ist, weiter, daß es mit *gemini* den vulgären Charakter teilt, und drittens, daß das (ganz unvolkstümliche) ital. *crimine* selbst nirgends als Ausruf zu belegen ist.

Ae. *cume(n)dre* ? 'Patin'.

In meinem Aufsatz über den sekundären Nasal in *nightingale, messenger* usw. (*Herrigs Archiv* 113, 31 ff.) hatte ich u. a. ae. *cumendre* < spätlat. *commater* nach Sweets *Diction.* zitiert. Wenn Luick (a. a. O. 114, 79) nach einem Belege für

[1]) Germ. **kūk-* liegt wohl auch vor in den im *Brem.-niedersächs. Wb.* (1767) zitierten Verben *kukeluren* 'verborgen lauern, lange und vergeblich warten' und *verkukeln* 'durch ein Blendwerk einen anderen Schein geben, listigerweise etwas vor einem verbergen' usw. Doch s. auch Falk-Torp, *Wb.* 591.

das seltene Wort fragt[1]), so gibt ein seither erschienener Artikel von Schlutter, *Anglia* 37, 52, die gewünschte Auskunft: das Wort stammt aus einer Bußordnung, die in einem Brüsseler Kodex enthalten ist. Nach Schlutter wäre *-en-* nur für *-e-* verschrieben, die richtige Form also *cumedre* [gewiß möglich, aber im Hinblick auf ae. *Sermende* < lat. *Sarmatae* und ähnliche Fälle nicht unbedingt notwendig]; zugrunde liege, wie schon Sweet annahm, lat. *commater*, doch habe Angleichung an ae. *mōdor* stattgefunden. Einleuchtender als Sweet, der *cumendre* mit 'woman living in monastery, priest's housekeeper' übersetzte, vermutet Schlutter eine Bedeutung "co-mother", '(Paten-) Mutter, Pate'.

Einen weiteren Beleg für unser Wort finde ich in dem öfters gedruckten *Bidding Prayer* einer Yorker Handschrift des 11. Jahrhs., in dem es heißt: 'Wutan we ʒebiddan for ure ʒodsybbas and for ure *cumædran*, and for ure ʒildan and ʒildsweostra' etc. W. H. Stevenson übersetzt die Stelle (Engl. Histor. Rev. 27, 10) 'Let us pray for our sponsors (at christening) and for our godfathers, and for our gild-brethren and gild-sisters' und bemerkt dazu: 'The word *cumædran*, a *vox nihili*, seems to be a mistake for *compedran*, if, indeed, that word be not the one really written,' etc. Das ist nach dem oben Gesagten nicht ganz zutreffend. Wäre überdies 'sponsors and godfathers' nicht eine etwas auffällige Tautologie?

Ae. *ʒende* 'frenans' (Rit. 162, 5).

R. Jordan, *Eigentümlichkeiten des anglischen Wortschatzes*, S. 28 will das unerklärte *ʒende* 'frenans' der Ritualglosse identifizieren mit dem (auch nicht sehr sicheren) *ʒende* in der Bædaübers. 88, 17 C (*ʒoiende* T). Daß der Glossator 'frenans'

[1]) Den von ihm vergebens gesuchten Beleg für ae. *Sermende* hätte L. in König Alfreds *Orosius* (sechsmal) finden können. Das Fehlen des Nasaleinschubs in *manager* (Luick a. a. O. 79) wird teilweise mit dem vor dem Mittelvokal stehenden *n* zusammenhängen: hat doch in Fällen wie *peninʒ* u. dgl. solch *n* geradezu dissimilatorischen Schwund eines ursprünglich folgenden Nasals bewirkt. Bei *pedigree* ist es vermutlich deshalb zu keinem Nasaleinschub gekommen, weil der Mittelvokal durch die Konsonantengruppe *gr* hinlänglich gestützt war; ein [-ɪŋgr-] an unbetonter Stelle im Wort wäre sicher nur als unbequem empfunden worden (cf. *connygree* < *conyngry*, *Killegray* Ortsn. < nord. *Kellingar-ey*).

mit 'fremens' verwechselt haben könne, ist ohne weiteres zuzugeben; und selbst die Gedankenlosigkeit, 'refrenans' als 'refremens' (!) zu fassen, wäre ihm wohl zuzutrauen. Nur fragt sich, ob ein zweisilbiges *ȝende* in der Ritualglosse am Platze ist. Diese Form würde ja nur zu erklären sein mit Anlehnung an die lautgesetzlich entwickelten *i*-Formen (angl. **ȝēst*, **ȝēþ* usw.). Aber nach Maßgabe von *ceiȝan* (**ȝēȝan* ist weiter nicht belegt) geht die Tendenz im Rituale, wie im Spätanglischen überhaupt, bei den Verben auf **-aujan* umgekehrt dahin, das *ȝ* der *j*-Formen zu verallgemeinern; es heißt im Rituale nicht nur *ceiȝende*, sondern auch imp. *ceiȝ* (nicht *cē*), prt. *-ceiȝde* (3) neben *-ceide* (4), pz. *-ceiȝed* usw. (7 Belege mit *-eiȝ-* neben nur einmaligem *-ei-*). Es wäre sonach auch für **ȝēȝan* mit Sicherheit ein dreisilbiges **ȝēȝende* oder **ȝeiȝende* zu erwarten. War das *ȝende* der Hs. wirklich als selbständiges Wort in Jordans Sinne gemeint, so bleibt, soviel ich sehe, als Ausweg nur die Vermutung eines haplographischen Schreibversehens[1]).

Ae. *ofost* 'Eile, Eifer'.

In den *JF.* 20, 320 wendet sich Holthausen gegen die bisher übliche Erklärung von ae. *ofost* aus frühurengl. **oƀansti*, **oƀunsti*; Form wie Bedeutung sollen dagegen sprechen.

Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschließen. Daß es im Kompositum *-ost*, *-ust* mit velarem Vokal heißt, während die Simplizia *ēst*, *ȳst* lauten, erklärt sich einfach daraus, daß in dem dreisilbigen Wort vom Typus ⏑́ – | *i* das *-i* des nom. acc. sing. bereits vor der Periode des *i*-Umlauts abgefallen war; ich erinnere an Fälle wie *beraþ*, *duȝuþ*, *ȝeoȝuþ* usw. (vgl. auch Weyhe, *Beitr.* 31, 59)[2]). Aber auch von seiten der Bedeutung dürfte kein Anstoß zu nehmen sein. Ae. *ȳst* bedeutet 'pro-

[1]) Die auf den ersten Blick sich bietende Konjektur *[midli]ȝende* kommt für das Rituale kaum in Frage, weil die Endung *-(i)ȝende* in diesem Text auf ursprüngliche *ē*-Verben (und daneben etwa noch Einzeltypen wie *heria* 'laudare', *synȝia* 'peccare') beschränkt zu sein scheint.

[2]) Es ist deshalb wohl nicht ganz zutreffend, wenn Sievers, *Z. ags. Vokal.* 20 nordh. *æfist*, Bülbring, *Element.-B.*, §§ 101, 376 ae. *æfest*, Luick, *Hist. Gramm.* I 278 nordh. *æfist*, ws. *æfest* lautgesetzlich aus **oƀu(n)sti*, **aƀu(n)sti* hervorgehen lassen, während doch offenbar analogische Neubildungen vorliegen. Bülbring geht § 375 für *ofost* von **oƀunst-* aus, ohne etwas darüber zu sagen, warum das *-i* hier geschwunden, in der Parallelbildung **aƀunsti* aber erhalten geblieben ist.

cella' :—*ofost* 'stürmische Bewegung', *ofstum*, *ofstlice* 'geschwind, stürmisch' scheint mir dazu aufs beste zu passen.

Holthausen führt *ofost* auf ein **ob-aist* zurück (zu aisl. *eisa* 'mit Gewalt einherfahren' [so Fick-Torp zutreffender als 'sich schnell vorwärts bewegen', wie H. übersetzt]). Er trennt es damit anscheinend von ae. *æfest* (< **abunsti-*), das er übrigens in seinem Artikel mit keinem Worte erwähnt. Aber sollte eine radikale Trennung von *ofost* und *æfest* wirklich angängig sein? Die Berührung zwischen ihnen ist doch ganz unverkennbar: *æfest* bedeutet 'Neid, Eifer', *ofost* 'Eile, Eifer'[1]). Wenn die germanischen Stämme **ansti-*, **unsti-*[2]) die Bedeutungen 'Gunst' und 'Eile' in sich vereinigen, so hat das beispielsweise in griech. σπουδή eine genaue Parallele. Speziell das Verhältnis von ae. *ȳst* ('procella, turbo') zu *æfest, ofost* mahnt auffallend an dasjenige von griech. ζάλη 'Sturm, Ungewitter', ζάλος 'Strudel' zu ζῆλος 'Eifer, Mißgunst, Neid'.

Ein formelles Bedenken kommt hinzu. Der umgelautete Tonvokal von *æfistia, efstan* deutet mit Sicherheit auf ein urengl. *i* resp. *y* in der ersten Nachtonsilbe hin; diese Formen müssen also auf ein **obu(n)stian* zurückgehen, das lautgesetzlich den Sieversschen 'Sekundärumlaut' erfahren hat. Von Holthausens **ob-aist* aus kämen wir nur zu einem **obaistian*, **obǣst(i)an*, **ofestan*; man denke an die velaren Tonvokale von *ōnettan, ōrettan (orrettan)*, auch *ōleccean* (in dem letzten Wort ist der Anschluß des ursprünglichen **ōlukkjan* [Pogatscher, *Anglia* 31, 260][3]) an **lokkōian* resp. die Verben auf *-*laikian* vor der Periode des *i*-Umlauts eingetreten; das lautgesetzlich aus **ōlukkian* entwickelte **æliccan*, **ēleccan* lebt anscheinend in dem [von Pogatscher nicht erwähnten] seltenen me. *elken* fort)[4]).

---

[1]) Vgl. auch ae. *andig* 'envious, jealous' neben mhd. *endec* 'eifrig, rasch'; altndd. *îlig* (Gallée) 'wetteifernd, aemulus' gegenüber dtsch. *eile*; lat. *contendere* 'eilen, wetteifern, streiten' usw.

[2]) Über das Verhältnis von **anst-* und **unst-* eine Vermutung bei H. Möller, *Beitr.* 7, 459. Vgl. auch v. Bahder, *Verbalabstracta* 65, 72.

[3]) Pogatscher konnte seine Etymologie noch durch einen Hinweis auf die mit germ. **lukk-* verwandten litauischen Wörter stützen: *palùgnas* 'schmeichlerisch', *lugóti lugsti* 'einschmeichelnd bitten' (Fick-Torp 374).

[4]) Vgl. auch die *u*-Schreibung *obust* Erf. 757 gegenüber *ebhat-* ebd. 854 sowie gegenüber durchstehendem *-e-* in *earfed-* Erf. Ep. Cp. Zu dem von Holthausen angenommenen Übergang von *ai* > *o (u)* s. jetzt Luick, *Histor. Gramm.* I 133.

Gegen Holthausens Zusammenstellung läßt sich weiter geltend machen, daß die von ihm herangezogene Wurzel innerhalb des Germanischen nur im Nordischen und auch da nur als Verbum belegt ist[1]). Wenn es im Hinblick auf gewisse Formen unserer Wörter geraten erscheinen mag, nach einer sekundären Anknüpfung Umschau zu halten, so dürfte diese in einer anderen Richtung, als Holthausen will, zu suchen sein.

Ich gehe von der Voraussetzung aus, daß sich das ursprüngliche **obu(n)sti-* sporadisch mit einem sinnesverwandten Wort gekreuzt hat. Zwei Möglichkeiten kommen m. E. in Frage.

Einerseits bietet sich uns die Sippe von grch. *αἴθω* 'brenne', *αἶθοψ* 'feurig, hitzig, heftig', ae. *ād* 'fire, flame', kymr. *aidd* 'Eifer, Hitze', bret. *oaz* 'jalousie', an. *eisa* 'Feuer', agerm. *Aisto-mōdius* (cf. ahd. *heiz-muati* 'furiosus'), ahd. *gan-eista* 'Feuerfunke', ae. *āst* 'oast', mndd. *eiste* 'ustrina' usw. (vgl. Walde s. v. *aedes*). In diesem Fall hätte sich also neben **obu(n)sti-* ein **obaisti-* gestellt.

Anderseits läßt sich denken an eine Einmischung von wgerm. **haisti-* 'Heftigkeit, Streit, Feindschaft' < urgerm. **haifsti-* (ae. *hǣst*, Adj. *hǣste* 'violent, vehement, impetuous' = afries. *hâste*, ahd. *heisti*; daraus entlehnt afrz. *haste* 'hâte', woraus seinerseits wieder me., ne. *haste* und indirekt dsch. *hast*)[2]). In diesem Fall wäre das Kreuzungsprodukt als **obhaisti-* anzusetzen. Das *-h-* wäre in *ofost* genau wie bei ae. *eofot*, ws. *eofolsian* ohne Ersatzdehnung verstummt (Bosworth-Toller schreibt freilich noch *ōfost* mit *ō*, doch ist im *Supplement* *ēfest(an)* in *efest(an)* geändert).

Daß dann gelegentlich auch für die Parallelbildung **abu(n)sti-* ein **abhaisti-* eintrat, lag nahe genug, war vielleicht sogar unvermeidlich. Wenn das zweite *æ* des etlichemal belegten *æfæst* eine sprachliche Unterlage hat, so findet es wohl auf diese Weise am besten seine Erklärung.

Von den beiden dargelegten Möglichkeiten dürfte sich die zweite noch aus einem besonderen Grunde empfehlen. Sehe

---

[1]) Vigfussons einziger Prosabeleg ist die Wendung *eisa eldum* 'to shower down embers' aus den Forn. Sögur.

[2]) Zu den idg. Verwandten gehört ai. *çībhrá-* 'Heftigkeit', *çībham* Adv. 'rasch'. — Diez, *Wb.*, führte ital. *astio* 'Groll, Neid, Haß' auf gt. *haifst-s* zurück.

ich recht, so verhilft sie uns zum Verständnisse eines bisher unerklärten mittelenglischen Wortes.

In den *Metrical Homilies* begegnet ein *eft*, das im NED. zweifelnd, doch zweifellos richtig, mit 'malice' übersetzt wird:

> 'Jowes havis eft and nithe
> At me for the ferlikes that I kithe;'
>
> 'Eft and nythe and felonny.'

Es gehört offenbar irgendwie zu me. *evest (evist, eust)* < *æfest* 'envy, malice':

> 'In niþe and euest and licheri.'
> (*Cursor M.* 23138, Edinb. Ms.)[1]

Der Zusammenhang zwischen beiden Wörtern, den Bradley noch im Dunkeln ließ, ist m. E. folgender: Neben **haisti-* bestand wgerm.-nord. die Wechselform **haifti-* (spätahd. *heift-*, an. *heipt, heift* 'Feindschaft, Haß'). So war neben **abhaisti-* auch ein **abhaifti-* denkbar. Und dies mußte bei normaler Entwicklung zu ae. **æfeft* führen, woraus sich mit einer leicht begreiflichen Silbenschichtung[2] **æft, *ęft.* me. *eft* ergab.

Ae. *trūs* 'brushwood'.

Mit ae. *trūs* beschäftigt sich W. H. Stevenson, Trans. Philol. Soc. 1895—1898, S. 542. Das Wort scheint im Me. nicht belegt zu sein, taucht aber im Frühne. wieder auf. Es ist noch heute mundartlich in Cheshire lebendig: *trous* 'hedge-trimmings'. Wenn Stevenson Walls Ableitung dieses *trous* von anord. *tros* (*Anglia* 20, 125) verwirft und dafür ae. *trūs* zugrunde legt, ist er zweifellos im Recht; wenn er aber in diesem Zusammenhang von anord. *tros* überhaupt nichts wissen will ('the O.N. word evidently means "rubbish" only'), so

---

[1]) Die Verbindung von *nīþ* und *æfest* ist bereits altenglisch.

[2]) Vgl. ae. *landefen* < **land-andefn*, *wunes* < *wunenes, hredde, lette* etc. < **hredidæ, *letidæ*; n. pr. *Ceolfes-*, *Ceolmes-* < *Cēolulfes-*, *Cēolelmes-*, *Herred* < **Here-ræd, Brington* < *Brȳningtūn*, *Plegwingham* < *Plegwiningham* usw., *Potton* Bedf., *Potone* Domesd. B. < **Pottantūn* u. dgl., *Leiston* Suff. < *Lestaneston* (ae. *Lēof-*), *Wilmington* Devon < **Wil(h)elm-*, *Wistow* Leics. < *Wistanestou* Dom. B.; me. *this* < *this is* (vereinzelt noch ne., so in Shelley's *Prom. Unb.* III 3, 70); ne. dial. *twinter (quinter)* 'a sheep two years old' < *twi-winter* etc.; — got. *ainnōhun* < **ainanōhun*; ahd. *tagolîhes* < *tago gelîches*, ital. *mattino* < *matutinus* usw. Über diese Synkope zwischen gleichen oder ähnlichen Konsonanten s. z. B. Brugmann, *Grundr. d. vergl. Gramm.* I^2 857 ff.; Weyhe, *Beiträge* 30, 91 f.; Herzog, *Zeitsch. f. franz. Spr. und Liter.* 33. 2 S. 28.

schießt er m. E. übers Ziel hinaus: im Norwegischen bedeutet *tros* noch heute 'Abfall von Bäumen', vgl. Falk-Torp, *Norweg.-dän. etym. Wb.* 1288, wo auch auf afries. *tros* 'Baumstumpf, Bruchstück' hingewiesen wird. Ae. *trūs* und anord. *tros* gehören also (mit dem Ablaut *ū : ŭ*) zueinander, woraus sich zugleich ergibt, daß anord. *tros* nicht mit Fick-Torp, *Wortschatz d. germ. Spracheinheit* 170 f.; Falk-Torp l. c. unmittelbar zu germ. **tras* gestellt werden darf; es liegt vielmehr eine *u*-Erweiterung der Wurzel idg. **derĕ-* vor, die bei Persson, *Beitr. z. idg. Wortforsch.* 780 nachgetragen werden muß.

Ae. **ȳl(e)* 'Eule'.

Aus der Glosse *yltwist* 'aucupium' Wright-Wülcker 351, 6 hat Pogatscher, Engl. Stud. 27, 225 die Existenz einer ae. Form des Wortes 'Eule' mit *i*-Umlaut (**uwwilō*) erschlossen. Möglicherweise ist diese Umlautform auch in dem Ortsnamen *Elham* (Kent) enthalten, der im *Cartul. Saxon.* II 61 Nr. 467 (9. Jahrh.) als *Ulaham* bezeugt ist[1])[2]). Handelt es sich hier überhaupt um das Wort 'Eule' — und ich möchte zunächst wenigstens mit Sweet daran festhalten —, so haben wir offenbar anzunehmen, daß neben *Ūlaham* eine Variante **Ȳlaham* stand, die mit kentischem Lautwandel zu **Ēlaham, *Ēleham* usw. wurde. Da in genannter Urkunde die Form *Ulaham* kaum schon für **Ulanham* eingetreten sein kann, so muß *Ula-* als gen. plur. aufgefaßt werden; und da weiter an eine starke Bildung des gen. plur. auf *-a* statt *-ena* (Sievers, *Ags. Gramm.* § 276, A. 4) noch nicht zu denken ist, so muß neben der sonst üblichen schwachen Flexion auch die starke bestanden haben, wie sie bekanntlich für ahd. *ûwila* mehrfach bezeugt ist.

Halle. O. Ritter.

[1]) 'ubi *Ulaham* nominatur'; 'terram supranominatam *et Ulaham*'; 'haec terra suprascripta *æt Ulaham;*' — 'đes landes bec et *uluham*'. Bei dem *ulu-* der letztzitierten Form (sie findet sich in der ebenfalls sehr alten Rückenaufschrift) mag lat. *ulula* vorgeschwebt haben. — Der endungslose dat.-loc. *-ham* (d. h. *-hām*) wie in den kentischen Urkunden Birch 496 und 507 (*et, to mersaham; to lcanaham; et febresham*). In Nr. 496 erscheint sogar ein endungsloser Dativ *-ern (butan dem sealtern, to dem sealtern, Cart. Saxon.* II 101). Zur Beurteilung Sievers, *Beiträge* 9, 252; van Helten ebd. 36, 441. — Ein weiterer ae. Beleg für *Ulaham* bei Birch III 364 Nr. 1126.

[2]) Belege bei Ellis-Bickley, *Index to the Charters* etc. I 254: [1072] *Elme*, 1182 *Elham*, 1189 *Eleham* usw.

ZU ZWEI KELTISCHEN LEHNWÖRTERN IM ALTENGLISCHEN.

Von älteren Forschern wurde der keltische Einfluß auf die englische, auch die altenglische, Sprache ziemlich hoch angeschlagen. Spätere Forschung hat in zahlreichen Fällen nachgewiesen, daß Herleitung englischer Wörter aus dem Keltischen unbegründet war, und gegenwärtig wird allgemein nur für sehr wenige ae. Wörter keltischer Ursprung angenommen. So macht Jespersen in seiner bekannten Arbeit *Growth and Structure* § 36 die bestimmte Angabe, daß höchstens ein halbes Dutzend Wörter von der Sprache der keltischen Ureinwohner in die Sprache der germanischen Eroberer gedrungen zu sein scheinen. "The net result of modern investigation seems to be that not more than half a dozen words did pass over into English from the Celtic aborigines *(bannock, brock, crock, dun, dry* 'magician', *slough)*[1]). Ich bin nicht überzeugt, ob man nicht heute die Bedeutung des keltischen Einflusses etwas unterschätzt. So muß z. B., wie schon Kluge in Paul's Grundriß I. S. 930 hervorgehoben hat, die Frage ernstlich in Erwägung gezogen werden, inwieweit lateinische Wörter durch keltische Vermittlung aufgenommen worden

[1]) Es ist mir nicht klar, aus welchem Grunde Jespersen *slough* als keltisches Wort betrachtet. Es ist gewiß ein gutes altes germanisches Wort; zur Etymologie ist Torp (Fick, Vgl. Wbch. III 534) zu vergleichen. Das Wort wurde von Skeat in der großen Ausgabe seines etymologischen Wörterbuchs als möglicherweise aus ir. gäl. *sloc* 'pit, hollow' stammend angegeben. Im Concise Et. Dict. 1901 wird diese Etymologie ausdrücklich aufgegeben; im NED wird sie auch nicht erwähnt. In der Tat ist sie offenbar unrichtig. Das ir. Wort endet auf *c* oder *g*, das nie als spirans gesprochen wurde. Übrigens wäre, wenn diese Etymologie richtig sein sollte, das Wort nicht ein abrit. Lehnwort. Ir. *sloc* gehört wohl zum Verbum *slucim* 'schlucke', dessen Stamm ein älteres **slunk-* zu sein scheint (Pedersen, Vgl. Kelt. Gram. I. s. 151). Das entsprechende cymr. Wort ist *llyncu* 'schlucken', und dem ir. *sloc* entspricht wohl cymr. *llwnc* 'gulp; gullet'.

sind. Auf den folgenden Blättern will ich zwei ae. Wörter behandeln, für die me. eine britische Quelle anzunehmen ist.

1. Ae. *funta* 'Quelle'.

Dies Wort kommt nur in Ortsnamen vor. In Bosworth-Toller (Suppl.) werden unter *funta* (?) 'a spring (?)' Beispiele wie *Hamanfunta* u. dgl. aus ae. Urkunden gegeben. Middendorff im Ae. Flurnamenbuch führt ähnliche Beispiele unter *funt, font* st. m. 'Quelle' (lat.) auf, und auch Johnston, Place-Names of England, gibt als zweites Glied von Bedfont u. dgl. ae. *font* an. Eine ähnliche Auffassung hat auch Ekblom, Place-Names of Wiltshire, betreffs Fovant u. dgl.; vgl. jedoch unten. Mc Clure, British Place-Names in their Historical Setting, S. 118, leitet das Wort zwar aus lat. *fons* her, aber im Glossar wird britische Vermittlung angenommen, und auf corn. *funten* hingewiesen. Eine nähere Untersuchung der Herleitung und Form des Wortes wird nicht überflüssig sein.

Was zuerst die Form des Wortes betrifft, so geht aus dem unten mitzuteilenden Material hervor, daß dies ein *n*-Stamm war. Aber nicht so klar ist, ob ein *an*-Stamm *funta* oder ein *ōn*-Stamm *funte* anzunehmen ist, und darauf bezieht sich das Fragezeichen im B-T. Das Wort kommt meist in obliken Formen vor, wie ae. *æt Ceadelesfuntan, æt Hamanfuntan,* die ja ebenso gut zu einem ae. *funta* wie zu ae. *funte* gehören können. Nur drei Beispiele sind mir bekannt, die als Nominative aufzufassen sind oder aufgefaßt werden können, u. zw. *Fobbefunte* (in loco qui a ruricolis Fobbefunte nominatur) Birch, Cartularium Saxonicum no. 588 (901), *Hamanfunta* (ubi ruricoli vocitant Hamanfunta) ib. no. 707 (935), (loco qui noto nuncupatur uocabulo Hamanfunta) Kemble, Codex Diplomaticus no. 624 (980). Die Urkunde Birch no. 588 liegt nicht im Original vor. In ihr vorkommende Schreibungen wie *chealf hylle* und *Axe munster* sind nicht alt-, sondern mittelenglisch. Kemble bezeichnet die Urkunde durch ein Sternchen als wahrscheinlich unecht. Es ist deshalb nicht unwahrscheinlich, daß *-funte* spätere Form für *-funta* ist. Die Urkunde Birch no. 707 ist auch nicht Original, aber ihre Sprache macht im ganzen einen vertrauenswürdigen Eindruck; offenbar späte Formen kommen in ihr kaum vor. Wie es sich mit Kemble no. 624 verhält, ist mir nicht klar.

Es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß ihre Sprache auch einen sehr vertrauenswürdigen Eindruck macht und daß sie im Wortlaut sehr nahe mit Birch no. 707 übereinstimmt. Es scheint mir, daß die Form *funta* besser bezeugt ist als *funte;* aber selbstverständlich ist die Möglichkeit nicht abzuweisen, daß beide Formen in ae. Zeit im Gebrauch waren.

Die Bedeutung des ae. *funta* läßt sich natürlich genug nicht mit völliger Sicherheit feststellen, aber aller Wahrscheinlichkeit nach war seine gewöhnliche Bedeutung die von 'Quelle', die allgemein angenommene Bedeutung. Nicht unwahrscheinlich ist, daß dem Worte auch die Bedeutung 'Bach' zukam. Zu vergleichen wären ae. *burna* und *wella,* die beide sowohl 'Quelle' wie 'Bach' bedeuten. Vgl. unten.

Die folgende Zusammenstellung der wichtigsten Belege zeigt, daß das Wort in den südlichen Grafschaften weit verbreitet war.

Middlesex.

Bedfont: *Bedefunde, -funt* DB, *Bedefunt* 1200 AP[1]). Erstes Glied offenbar der ae. Personenname *Bēda.* East und West Bedfont sind an einem kleinen Nebenflusse des Colneflusses gelegen.

Sussex.

Lavant: *Lovente* 1316 FA, *lovente* 1411—2, *Estlevente* 1314, *Midlovente* 1305, *Mydlovent* 1332 (Roberts, Pl.-N. of Sussex). Die Dörfer East und Mid Lavant sind am Flusse Lavant gelegen. Vgl. den Flußnamen *Lovente* (Bucks), 1362 AP und *Loventford* ib. Da die Formen spät sind, ist eine Deutung des ersten Gliedes vorläufig unmöglich. Es ist ja nicht ganz selbstverständlich, daß der Name ae. *funta* enthält.

Buckinghamshire.

Chalfont (Ch. St. Giles und Ch. St. Peter, zwei Kirchspiele und Dörfer an einem Nebenflusse des Colneflusses): *æt Ceadelesfuntan* Birch no. 883 (949), *Celfunde, -funte* DB.

---

[1]) AP = Placitorum in Domo Capitulari Westmonasteriensi asservatorum Abbreviatio, London 1811. AD = A Descriptive Catalogue of Ancient Deeds, London 1890—1915. DB = Domesday Book. FA = Feudal Aids A. D. 1284—1431, London 1899—1908. IPM = Calendar of Inquisitions post mortem, London 1898 ff.

Erstes Glied ein Personenname; vgl. ae. *Ceadela* in *Ceadelan wyrth* (Searle).

Hampshire.

Æt Byrhfunt̃ Birch no. 1161 (undatiert). Dieselbe Urkunde wird von Kemble als no. 642 (z. j. c. 984) gegeben; Kembles Form ist *æt Byrhfuntan*. Erstes Glied ae. *burh*. Der Name scheint nicht in späteren Quellen vorzukommen. Es ist verlockend, denselben mit dem heutigen Boarhunt (dem Namen eines Kirchspieles in Hants, dessen erstes Glied ae. burh ist) zu identifizieren; aber Boarhunt kommt schon im DB als Bore-, Borhunte vor.

Havant (Kirchspiel im südöstlichen Hants): *Hamanfunta* siehe oben, *æt Hamanfuntan* Kemble no. 624 (980), *Havehunte* DB. Die Form *æt Hafunt̃*, Birch no. 1161 steht offenbar für *æt Hafunt̃*, i. e. *Hafuntan*; vgl. das damit koordinierte *æt Byrhfunt̃* ib. Das erste Glied des Namens ist offenbar der ae. Personenname *Hama* (vgl. Searle). Havant ist an einem Flusse gelegen; aber wichtiger ist die folgende Angabe in der Victoria History of Hampshire III p. 122: "At a short distance to the south-west of the church (of Havant) rises the copious spring of Homewell, which never fails in summer nor freezes in winter". Es läßt sich wohl nicht bezweifeln, daß *Home-* in Homewell auf ae. *Hama* zurückgeht und mit dem ersten Gliede von Havant identisch ist. Ich vermute Homewell ist die Quelle, die ursprünglich *Hamanfunta* genannt wurde, und dessen Name auf das Dorf und das Kirchspiel übertragen wurde. Homewell ist wohl eine Übersetzung von *Hamanfunta*.

Mottisfont (Kirchspiel im westl. Hants): *Mortesfunde*, *Mortelhunte* DB, *Motesfunda* 11. Jahrh., *Modesfunte* 13. Jahrh., *Motes Fountton* 14. Jahrh. (Victoria H. Hampshire IV. S. 503), *Motesfonte* 1316 FA. Das erste Glied läßt sich mit demjenigen von Mosterton, Dors., vergleichen: *Mortestorne* DB, *Mortesthorn* 1346, 1431 FA, *Mottesthorn* 1428 FA. Es ist wohl ein Personenname; Johnston vergleicht ae. *Morta* (Searle). Im Kirchspiele gibt es einen kleinen Ort namens Spearywell, wo der höchste Punkt desselben gelegen ist. Ältere Formen dieses Namens sind mir nicht bekannt, aber das erste Glied erinnert an das Wort *speer*, ae. *spyrian* 'to ask'; es liegt

die Vermutung nahe, das Spearywell eine "wishing-well" war, und das diese Quelle ursprünglich Mottisfont hieß.

Wiltshire.

Fovant (Kirchspiel und Dorf am Avon): *Fobbefunte* siehe oben, *to Fobbefunten, æt Fobbafuntan* Kemble no. 687 (994), *Febefonte* DB etc.; vgl. Ekblom. Erstes Glied der ae. Personenname *Fobba*, der auch in *Fobban wyll* im südlichen Wilts vorkommt.

Teffont (T. Ewyas und T. Magna, Kirchspiele nahe Wilton): *be Tefunte* Birch no. 500 (860; späte Abschrift; die Urkunde ist übrigens von Kemble besternt), *at Teofunten* Birch no. 1138 (964), *Tefonte* DB, *Teffunte* c. 1290; vgl. Ekblom. Die Etymologie des ersten Gliedes ist dunkel.

Urchfont oder Erchfont (Kirchspiel nahe Devizes): *Jerchesfonte* DB, *Erchesfonta* 1175; siehe Ekblom. Das erste Glied scheint ein Personenname zu sein, ist aber zweifelhafter Herkunft.

Möglich ist, daß *funta* das erste Glied bildet von Funtley (Dorf, Hants): *Funtelei* DB, *Fontele* 1316 FA, und von Funtington (Kirchspiel Suss.): *Fontington* 1306 etc.; vgl. Roberts, Pl.-N. of Sussex.

Aus der vorstehenden Materialsammlung geht hervor, daß *funta* mehrmals mit ae. Namen und einmal mit einem ae. Appellativum zusammengesetzt vorkommt. Das muß beweisen, daß das Wort in ae. Zeit in lebendigem Gebrauch war.

Was die Bedeutung betrifft, haben wir wenigstens einen Namen gefunden, in dem *funta* sicher 'Quelle' zu bedeuten scheint. In einem, jedoch nicht ganz sicheren Falle bezeichnet ein anscheinend damit zusammengesetzter Name einen Fluß (Lavant). In ein paar Fällen bezeichnen Namen auf *-funta* an einem Flusse gelegene Örter; das kann darauf deuten, daß diese ursprünglich Flußnamen waren. Es läßt sich nicht sicher beweisen, daß ae. *funta* auch die Bedeutung 'Fluß', 'Bach' hatte, aber unwahrscheinlich ist das nicht. Wenn *funta* auch 'Fluß' bedeutete, kann vielleicht der nordhumbrische Flußname Font (: *Funt* Percy Chartulary z. j. 1208, 1225 usw.) daraus hergeleitet werden.

Daß ae. *funta* irgendwie mit lat. *fons* zusammenhängt, ist an sich wahrscheinlich, aber die unmittelbare Quelle kann *fons* nicht sein. Aus ae. dat. Pluralformen (*-funtum*) kann

man doch nicht, wie Ekblom vorschlägt, die ae. obliken Formen auf *-funtan* herleiten, und die Nominativformen auf *-funta* oder *-funte* bleiben dabei ganz unerklärt. Die Quelle des Wortes ist gewiß lat. *fontāna,* das frz. *fontaine* gegeben hat. Aber direkt aus lat. *fontāna* stammt kaum ae. *funta,* denn Übergang in die *n*-Deklination wäre dann nicht zu erwarten; vgl. Fälle wie ae. *cycen, mylen* usw. aus lat. *coquina, molina.* Dagegen erklärt sich dieser Übergang leicht, wenn britische Vermittlung angenommen wird. Im Altbritischen muß das entsprechende Wort etwa die Form *funtōn* (mit offenem *ō*) gehabt haben, und diese Form hatte das Wort in allen Kasus des Singulars. Ein brit. *funtōn* konnte leicht durch ae. *funton (funtan)* ersetzt werden, und dies konnte leicht als oblike Form eines *n*-Stammes aufgefaßt werden. Ob ae. *funtnes burnan* Birch no. 1282 (972, orig.) und *funtnesford* ib. no. 500 (860), in einer Urkunde, die ein Beispiel von Teffont enthält, den genitiv eines dem brit. **funtōn* entlehnten ae. **funtan* oder dgl. enthalten, muß dahingestellt werden.

Für britische Vermittlung spricht der Umstand, daß in den britischen Sprachen das entsprechende Wort, das offenbar dem lat. *fontāna* entstammt, gut bezeugt ist und in Ortsnamen häufig vorkommt. Die brit. Formen sind: acymr. *finnaun,* mcymr. *fynhawn,* ncymr. *ffynnon,* acorn. *funten,* mcorn. *fenten, fynten,* abret. *funton*, bret. *feunteun,* alle mit der Bedeutung 'Quelle'. Von Ortsnamen können die folgenden erwähnt werden.

Im Liber Landavensis sind Namen wie *finnaun bechan* 'die kleine Quelle', *finnaun he collenn* 'well of the hazel' u. dgl. gewöhnlich.

Abret. und mbret. Namen sind *funton maen* 'la fontaine de pierre', *funtun guenn* (Loth, Chrestomathie Bretonne S. 131, 205).

In Cornwall sind derartige Namen häufig belegt:

Fentonadle: *Fentonadwel* 1326 IPM. Gleich Fentondall in Bartholomew?

Fentongollan: *Fonten-, Funtengollen* 1303 FA, *Fenengollen* 1306 FA, *Fantengollen* 1346 FA, *Fentongollen* 1428 FA. Zweites Glied *collen* 'hazel'.

Ventonladock: *Funten* (*Fenten*) *Lageck, Funthen Ladeck* 1311 AD IV.

Ventonvedna: *Fentenvenna* 1538 AD V.

Interessant und wichtig ist der in einer britisch geschriebenen Urkunde aus Devonshire vorkommende Name *fonton gén* Birch no. 1197 (967. Orig.). Ich vermute, daß *gén* (mit regelrechter Lenierung nach dem fem. *funton*) dem abret. *cen,* mbret. *quen,* mcymr. *cein,* ncymr. *cain* 'schön' gleich ist. Noch im zehnten Jahrh. war also das brit. Wort in Devonshire gebräuchlich.

Es gibt Anzeichen dafür, daß in den brit. Sprachen neben der gewöhnlichen Bedeutung 'Quelle' auch diejenige von 'Bach, Fluß' vorkam. Im Liber Landavensis kommen Beispiele wie *aper finnaun emrdil* S. 264 (*emrdil* ist Personenname), *aper finnaun uanon* S. 213 vor. *Aper* ist gleich ncymr. *aber* 'confluence, mouth of a river; brook, stream'. Ich vermute solche Zusammenstellungen deuten an, daß *finnaun* auch 'Bach' bedeuten konnte. Hier ist weiter der Name Fontmell (Kirchspiel in Dorset) anzuführen. Dieser offenbar britische Name war ursprünglich Flußname; *Funtamel* (rivus) Birch no. 107 (704, späte Abschrift), *funtemel, anlang funtmeales* Birch no. 744 (939, aber späte Abschrift). Ich vermute *Funta-* ist brit. **funtōn*; das zweite Glied ist zweifelhafter Herkunft. Durch englische Assimilation konnte *nm* leicht zu *m* werden.

Vielleicht enthält auch der ebenfalls offenbar brit. Name *Fonthill* (Wilts) brit. **funtōn.* Ältere Formen sind *Funteal, Funtgéall* Birch no. 590 (901), *Funtial* ib. no. 591 (901—924, Orig.); vgl. noch Ekblom. Das letzte Glied ist wohl gleich ncymr *ial* 'fertile or cultivated region'. Aber es ist zweifelhaft, ob schon so früh ein brit. **funtōn* zu ae. *Funt-* abgeschwächt sein konnte.

2. Ae. *torr*, ne. *tor* 'a high rock; a pile of rocks; a rocky peak; a hill'.

Dies Wort wird noch immer mundartlich gebraucht. Im me. kommt es bisweilen vor, z. B. in dem nordenglischen Alexander. Im ae. begegnet es nicht selten, teils in Glossen, wie *torr* 'scopulus', *heahtorra* 'alpium, montium', teils in Ortsbezeichnungen, wie *on done torr æt mercecumbes æwielme, on lytlan tor*, teils auch in der eigentlichen Literatur; siehe B—T. In Ortsnamen ist das Wort noch gebräuchlich.

besonders in Cornwall, Devon, Derbyshire. Vgl. z. B. Haytor, Hound Tor in Devon (: *Haythor, Houndetorre* 1284 FA). Das Wort wird gewöhnlich aus dem Keltischen hergeleitet. Jedoch nimmt Middendorff alte Entlehnung aus dem latein. *turris* an.

Sir James Murray im NED betrachtet das Wort als "prob. cognate with Gaelic *tòrr* 'hill of an abrupt or conical form, lofty hill, eminence, mound, grave, heap of ruins', primarily 'heap, pile'". Die direkte Quelle wird nicht angegeben; vermutlich betrachtet Murray das Wort als brit. Lehnwort. Er hebt aber mit Recht die auffällige Tatsache hervor, daß das Wort im cornischen und bretonischen als Appellativum nicht belegt ist, und daß im cymrischen das nächststehende Wort *twr*, acymr. *twrr* 'heap, pile' ist, das in Ortsnamen selten ist; er vergleicht jedoch *Mynydd Twrr*, den alten Namen von Holyhead Mountain. Da nun Herleitung aus dem gälischen *tòrr* selbstverständlich ausgeschlossen ist, muß die Geschichte des Wortes als recht dunkel betrachtet werden, und es ist sehr erwünscht, eine britische Quelle zu finden.

Es ist dann erstens darauf hinzuweisen, daß im cornischen brit. *u* (cymr. *w*) zu *o* wird (Pedersen § 27), daß also corn. *torr* in Ortsnamen dem cymr. *twrr* entsprechen kann; wir können gewiß auch annehmen, daß dieselbe Entwicklung in dem brit. Dialekt Devonshires stattfand. Aber ich glaube ein *torr* mit der Bedeutung 'Hügel' läßt sich auch im Cymrischen nachweisen, und zwar in Ortsbezeichnungen. Die Beispiele sind: *torr ir allt* Liber Land. 221, *tormeneth* ib. 282 (14. Jahrh.), jetzt Torr-y-mynydd in Monmouthshire, *torr icair* ib. 127, jetzt Tarr in Pembrokeshire. Torr-y-mynydd bedeutet wohl 'top of the hill' (*mynydd* bedeutet 'mountain, hill'); Pedersen § 50 übersetzt es 'breast of the hill' und stellt *torr* zu mcymr. *torr* 'bulge, belly, boss'. Dieselbe Bedeutung vermute ich in den beiden anderen Beispielen, obgleich der Herausgeber des Liber Land. S. 377 *torr ir allt* mit 'the foot of the Allt' wiedergibt; cymr. *allt* bedeutet 'hillside, hill; cliff; woodland'. *Torr i cair* wäre 'hill of the fort'. Wie nun dem auch sei, so vermute ich, daß die Quelle von engl. *tor* cymr. *torr* 'bulge, belly, boss' ist, und daß diesem Wort auch die Bedeutung 'Hügel' zukam. Eine derartige Bedeutungsentwicklung läßt sich wohl unbedingt annehmen.

Das cymr. *tor* entsprechende Wort kommt in den anderen keltischen Sprachen vor. Acorn. *tor* (Zeuß-Ebel S. 1066), abret. *tar*, mbret. *torr* bedeuten 'Bauch'; mir. *tarr* (wohl mit sekundärem Übergang von *o* zu *a*) hat die Bedeutung 'Hinterteil, Schwanz', aber nir. *tarr* bedeutet auch 'Bauch; unterster Teil' u. dgl. Die Wortgruppe wird bisweilen zu lit. *tursas* 'Hinterer' (Pedersen § 50), bisweilen zu lat. *tergus* (z. B. Jones, Welsh Grammar S. 137) gestellt.

Soviel ich sehen kann, steht nichts der Annahme im Wege, auch gäl. *tòrr* 'Felsen, Hügel' zu dieser Wortgruppe zu stellen. Eben diejenige Bedeutung des gäl. Wortes, die als die Zentrale angegeben wird, und zwar 'a hill of conic form', scheint sehr gut zur Herleitung aus *torr* 'Bauch' oder 'Hinterer' zu passen. Die Etymologie des gäl. Wortes ist ziemlich umstritten. Im NED wird als Grundbedeutung 'heap, pile' angenommen und ir. *torraim* 'I heap up' verglichen. MacBain, Etymological Dict. of the Gaelic Language, stellt es dagegen zu lat. *turris*, und nimmt eine Wurzel *tver* 'hold, enclose' an. Aber die Einzelheiten der Etymologie dieser schwierigen Wörter müssen den Keltologen überlassen werden.

Lund. Eilert Ekwall.

MITTELENGLISCHE LANGE VOKALE UND DIE ALTFRANZÖSISCHE QUANTITÄT.

Unsere Mittelenglischen Grammatiken pflegen in der Lautlehre die französischen von den altenglischen Wörtern so scharf zu trennen, daß sie je eine besondere Lautlehre für die einheimischen und für die fremden Wörter bieten. Dadurch wird die verwirrende Menge der Einzeltatsachen auseinandergehalten, anderseits aber doch wieder die Einheitlichkeit der sprachlichen Entwicklung nicht richtig beleuchtet. Das Auffällige z. B., daß am Anfang der mittelenglischen Zeit der Engländer sein altes *y* entrundet, also nicht fähig ist, gerundetes *ü* zu sprechen (wie der heutige Engländer oder Walliser, der Mitteldeutsche oder der Tscheche) und ungefähr gleichzeitig ein gerundetes *ü* aus dem Französischen in den vielen Fremdwörtern übernimmt: diese auffällige Erscheinung kommt uns bei der getrennten Behandlung des altenglischen und französischen Sprachguts gar nicht zum Bewußtsein. Und doch muß die Aussprache einheitlich sein: der Elsässer, der seinen Stimmton in den Medien verloren hat, spricht auch die französischen Wörter mit stimmloser Media; der Mitteldeutsche, der in *Übung, natürlich i* für *ü* spricht, setzt es auch in *Kalkül, Püree, Bellevue* ein, — abgesehen von der Schulaussprache. Hier muß also auch für das Mittelenglische noch eine Lösung gesucht werden.

Noch merkwürdiger ist der Unterschied in der quantitativen Entwicklung der englischen Vokale, je nachdem sie altenglischen oder französischen Wörtern angehören. Die altenglischen Wörter zeigen Dehnung der kurzen Vokale vor den stimmhaften homorganen Konsonantengruppen und in offener Silbe; die Fremdwörter in offener Silbe, aber auch in geschlossener Silbe vor einfachem Konsonanten und vor *Muta cum liquida,* endlich vor gewissen Konsonantenverbindungen, die aber nichts mit den altenglischen dehnen-

den Konsonantengruppen gemein haben. Das ist also ein total verschiedenes Bild in den beiden Teilen des mittelenglischen Sprachschatzes. Wie ist das zu erklären? Es sind doch dieselben Menschen, die diese altenglischen und französischen Wörter aussprechen. Wie kann man sich vorstellen, daß sie so verschiedenen Prinzipien folgen? Es kann in Wirklichkeit nur ein Prinzip der Aussprache zur selben Zeit gelten, denn der Sprechende gibt sich natürlich fast in keinem Falle Rechenschaft über die Etymologie. Mithin muß die Zeit dieser Erscheinungen verschieden sein.

Dietrich Behrens scheint in seiner grundlegenden Untersuchung über die Geschichte des französischen Lehnguts im Englischen (Pauls Grundriß[2] I S. 964) noch an ein gemeinsames Dehnungsgesetz für altenglische und französische Wörter zu denken, wenn er formuliert: »In freier Stellung und vor gewissen Konsonantenverbindungen bleiben ursprüngliche Längen erhalten, werden ursprüngliche Kürzen mit dem 13. Jahrhundert gelängt.« In der von demselben Verfasser bearbeiteten altfranzösischen Grammatik von Schwan steht jedenfalls nichts von »ursprünglichen Längen«, das scheint sich also auf altenglische Wörter zu beziehen. Und ebenso ist das angeführte Datum »seit dem 13. Jahrhundert« deutlich aus dem Verhalten des altenglischen Wortschatzes hergeleitet, für den allein wir erkennbare chronologische Anhaltspunkte haben (Morsbach, Mittelengl. Gramm., § 64 Anm. 1). Aber auch hier schon ist es ganz klar, daß wir es mit zwei durchaus selbständigen Vorgängen zu tun haben. Die englische Dehnung in offener Silbe schließt die Vokale *i* und *u* (von der regulären Quantitätserhöhung zu *ī, ū* wenigstens) aus, während in den französischen Wörtern ein solcher Unterschied nicht gemacht wird: es heißt *liuen*, *giuen*, *iwritn n*, *bite*, *priken*, *nimen*, *schine*, dagegen *strīuen*, *arrīuen*, *endīten*, *sīte*, *squīre*, *spīen*, *rīme*, *mīne*; und entsprechend *luuen*, *abuue*, *nute*, *sume*, *sune*, *inume*, dagegen *avowen*, *doute*, *route*, *croune*[1]): das kann sich nur durch eine chronologische Differenz der Vorgänge erklären. Dabei ist das umfassendere Gesetz notwendig das ältere. Damit aber fällt die Dehnung in den französischen Wörtern vor das 13. Jahr-

[1]) Die Beispiele sind großenteils der Arbeit von Behrens und der nützlichen Zusammenstellung von Kaluza, Hist. Gr.[2] II, entnommen.

hundert. Das heißt, sie fällt aus der englischen Sprachgeschichte überhaupt heraus. Denn die meisten dieser Fremdwörter sind gewiß nicht vor dem Ende des 12. Jahrh. ins Englische aufgenommen worden. Der Engländer, der im 13. Jahrh. in seinen eigenen Wörtern *i* und *u* in offener Silbe kurz aussprach, hätte dasselbe auch in den französischen Wörtern getan, wenn dort die *i* und *u* in offener Silbe kurz gewesen wären. Wenn er es nicht getan hat, dann müssen eben die Vokale in offener Silbe schon im Französischen selbst lang gewesen sein.

Und noch deutlicher zeigen nach derselben Richtung die anderen Dehnungserscheinungen der französischen Lehnwörter des Mittelenglischen. Die Länge erscheint ja nicht nur in offener Silbe, sondern auch »vor einfachem wortauslautendem Konsonanten«, wobei Geminata im Altfranzösischen als einfache Konsonanz rechnet[1]), *bās* (*bassus*), *māt* (deutsch *matt*, das Wort aus dem Schachspiel), *estāt* (*status*), *debāt* (*debat-re*), *lāk* (*lacus*); *beak* (*beccus*), *neat* (*net* < *nitidus*), *peal* (*apel* Glockenklang); *peel* (*pellis*), *peel* (*palus*); *strīf* (*estrif*), *prīs* (*pretium*), *fīn* (*finis* und **finus*), *pīl* (*pilus*), *vīl* (*vilis*); *lōs* (*laus*), *clōs* (*clausus*); *fool* (*follis*); *tour* (*turris*), *flour* (*florem*), *devout* (*devotus*), *noun* (*nomen*).

Das phonetische Prinzip scheint nicht recht erkennbar zu sein: sind hier noch die alten lateinischen Verhältnisse maßgebend, wo dies zum größten Teil noch Vokale in offener Silbe waren? oder liegt eine spätere Dehnung der Vokale einsilbiger Wörter vor? Jedenfalls eins ist von vornherein sicher: englisch, germanisch ist dieses Prinzip in keiner Weise. Die Lösung finden wir vielleicht, wenn wir die Metrik heranziehen. Während im germanischen Vers eine Silbe nur dann als kurz gilt, wenn sie auf einen kurzen Vokal ausgeht, jede konsonantisch auslautende Silbe aber lang ist, mißt die antike, lateinische Metrik außer den Silben mit langem Vokal nur diejenigen lang — *positione*, *θέσει*, »nach der Satzung«, wie der Grammatikerausdruck lautet —, wo auf den kurzen Vokal wenigstens zwei Konsonanten folgen. Eine Silbe *æt* gilt im Altenglischen als ebensolang wie *ā*; dieselbe Silbe *at* gilt aber im Lateinischen als kurz, ebenso wie *a*. Die vulgärlateinische Vokaldehnung

[1]) Aus dem folgenden erhellt, daß ich ten Brinks Auffassung (Chaucers Sprache und Verskunst[3] ed. Eckhardt S. 47), wonach hier Ersatzdehnung vorliege, nicht teile.

in offener Silbe hat nun, ebenso wie die germanischen analogen Vorgänge, das Ziel, eine Ausgleichung der Silbenquantität herbeizuführen — nicht der Vokalquantität, wie die romanische Grammatik bisher anzunehmen scheint —; die Dehnung muß also alle kurzen Silben treffen, und dazu gehörten auch die Silben auf einfachen wortauslautenden Konsonanten. Bei der englischen Dehnung war dagegen dasselbe Ziel schon erreicht, wenn die silbenauslautenden kurzen Vokale gedehnt wurden; die anderen Silben waren für die germanischen Sprachen ja schon lang. Wir haben also hier auch wieder ein lateinisches Prinzip, das dem germanischen direkt zuwiderläuft, und der Vorgang muß ebenfalls vor dem Eindringen der französischen Lehnwörter ins Englische angesetzt werden, in der französischen, nicht in der englischen Sprachentwicklung.

Ausnahmen müssen noch erklärt werden: *ball* neben *bale* (Ballen) ist wohl spätere Entlehnung; *class*, *mass* (eigentlich Gesteinsmasse) neben *mace*, *pill* neben *pile* stammen aus dem Lateinischen, sind also gelehrte Wörter. Vielfach dürfte für die kurzen Formen die französische Unbetontheit des Verbalstammes verantwortlich sein: *rob* neben *rōbe*, *truss* neben *trouse*, *press* neben *preas*.

Ziemlich undurchsichtig ist die Entwicklung vor den bald einfachen, bald zusammengesetzten Konsonanten *ts*, *dž*, *tš*: *grāce*, *fāce*, *chāce*, *māce*, *plāce*, *trāce*, *nīce*, *vīce*; *pāge*, *cāge*, *rāge*, *wāge*, *āge*, *oblīge* — aber *pledge*, *lodge* —; *āche* (*H* und *apium*, Wasserpetersilie) — aber *cacche*, *atache*, *detache*, *crecche* (ne. *cratch* Krippe), *fletch* (*fleche*, Pfeil), *vetch* (*vicia*, Wicke), *rich*, *tricche*, *chiche* (*cicer*, Kichererbse) — dagegen wieder *rōche*, *aprōche*, *reprōche*, *brōche*, *abrōche*, *encrōche*.

Mit Bezug auf den Umfang der Dehnungen bekommt man übrigens kein ganz richtiges Bild, wenn man, wie dies üblich ist, die französischen Diphthonge, als an sich schon lang, beiseite läßt. Denn *e* und *o* in offener Silbe kommen so selbstverständlich zu kurz. Diese sogenannten unechten Diphthonge mit dem zweiten Teil als Träger des Silbenakzents bedeuten aber an sich durchaus keine Längen; denn *i̯e* *o̯e* ist nicht länger als *je*, *we* oder *ke*, *pe*. Wir rechnen ja die Quantität immer nur vom Silbengipfel abwärts. Deshalb zeigen Wörter wie *liege*, *siege* oder *boef*, *proef* in ihrer mittelenglischen Form *leege*, *seege*, *beef*, *preef* dieselbe Dehnung wie die obenangeführten Beispiele.

Nur um die Sache möglichst wenig zu komplizieren, habe ich die Diphthonge hier auch weggelassen.

Am interessantesten ist vielleicht die Dehnung vor *Muta cum liquida*, die in den französischen Lehnwörtern beide zur folgenden Silbe gerechnet werden: *stāble, fāble, āble, tāble, feeble, bīble, discīple, tītle, nōble; ācre* (das nicht auf englisches *æcer*, sondern auf französisches *acre* zurückgeführt werden muß), *sācre, cīdre, tīgre, mītre* (*delivre, considre* gehen auf endungbetonte Formen zurück), *powdre*. Das ist ja das altlateinische Gesetz von der Silbengrenze vor *Muta cum liquida*, das auch fürs Attische gilt (vgl. Sommer, Handbuch der lat. Laut- und Formenlehre [2], § 163), das aber im Germanischen unbekannt ist. Wir haben also in den mittelenglischen langen Vokalen wiederum ganz deutlich eine romanische Entwicklung vor uns.

Nicht so klar ist scheinbar die Vokallänge vor *st*: es heißt zwar ganz regelrecht *chāste, hāste, pāste, tāste, wāste* (neben buchgelehrtem, aus dem Lateinischen entlehntem *văst*), und es braucht uns auch keine Sorgen zu machen, wenn diese Wörter im Mittelenglischen mit englischem kurzem *a* in *caste, faste, laste* reimen (Behrens); aber neben *beast, feast*, den zweifellos volkstümlichen Wörtern, stehen *jest, vest, detest, request, inquest, crest, rest, arrest, test*, die doch wohl nicht alle als gelehrte Wörter bezeichnet werden können, wenngleich auch die überwiegende Mehrzahl aus der Urkundensprache stammen dürfte. Behrens weist allerdings darauf hin, daß die Dehnung im Schottischen konsequenter durchgeführt sei. Neben *trȳst* (frz. triste, Vereinbarung) und dem gewiß volkstümlichen *gīst* [džaist], weiden, steht *gist*, Ruhepunkt, das jedenfalls echt französisch ist, aber vielleicht doch als Buchwort aus der Verwaltungssprache (es bedeutet die Station bei königlichen Reisen nach dem N.E.D.) erklärt werden kann; *list* (Liste) dürfte durch englisches *list* (Leiste) < ae. *līste* beeinflußt sein. Regelmäßig heißt es *hōst, tōst, cōste, rōste:* neben *joust* steht die Nebenform mit kurzem Vokal *just*, die aus endungsbetonter Form stammen könnte, und das gelehrte Adjektiv *just*. Hier stimmt die Quantität der französischen Wörter nicht mit der lateinischen Silbentrennung überein, wenn Sommer S. 281 (§ 162) recht hat, der aus Inschriften (CIS-TAM, POS-TEA) gegen die Angaben der antiken Schulgrammatiker, die ja allerdings meistens die griechischen Regeln einfach abschreiben, nach-

zuweisen sucht, daß das *s* in diesen Wörtern im Lateinischen zur ersten Silbe gezählt wurde, und der seine Ansicht auch durch die romanische Entwicklung der Vokale stützt. Wir müssen also an eine spätere Zeit denken. Jedenfalls aber erlaubt uns schon die Gegenüberstellung von englischem *fast, last, best* mit französischem *chāste, pāste, beast* zu behaupten, daß auch hier eine speziell französische Entwicklung vorliegt.

Und damit kommen wir zu einem überraschenden Ergebnis. In keiner altfranzösischen Grammatik findet sich, soweit ich sehe, überhaupt ein Paragraph über die Quantität[1]). Die Romanisten, die vom Neufranzösischen ausgehen, nehmen alle ohne weiteres an, daß mit der Auflösung der lateinischen Unterscheidung zwischen kurzen und langen Silben, die durch die Dehnung aller kurzen Vokale in offener Silbe erfolgte, die quantitativen Vokaldifferenzen in qualitative umgesetzt wurden, daß damit auch der Unterschied zwischen kurzen und langen Vokalen verloren gegangen sei. Diese vulgärlateinische Vokaldehnung hat ja gewaltige Umwälzungen herbeigeführt — durch sie wurde mit einem Schlage das Prinzip der alten Metrik zerschlagen, so daß mit logischer Notwendigkeit an seine Stelle ein neues, silbenzählendes oder akzentuierendes Prinzip treten mußte —, aber die zweifache Quantität der Vokale wurde dadurch ebensowenig eliminiert, wie durch den gleichen Vorgang im Englischen oder im Deutschen. Wir haben also auch im Altfranzösischen, und wohl ebenso in den anderen romanischen Sprachen, kurze und lange Vokale zu unterscheiden — zum mindesten bis zum 13. Jahrhundert, wo die Hauptmasse der französischen Fremdwörter im Englischen aufgenommen wird. Wie die Dehnung vor *st* und vor *ts, dž* und *tš* sowie vor Geminata beweist, haben wir es dabei nicht einfach mit dem vulgärlateinischen Gesetz zu tun. Vielmehr müssen wir außerdem auch eine selbständige altfranzösische Dehnung in kurzer Silbe annehmen, die gewiß im 13. Jahrhundert noch lebendig war.

Münster (Westf.). Wolfgang Keller.

---

[1]) Nur Wendelin Foerster hat in seinen Crestien-Ausgaben (Cligès, kleine Ausgabe[3] p. LXXVII und ebenso p. LXXX; Wörterbuch zu Kristian von Troyes p. 211) einmal ein altfranzösisches $\bar{ę}$ mit Längezeichen angeführt.

ZUR QUANTITÄT OFFENER TONVOKALE IM NEUENGLISCHEN.

1. Gegen meinen Aufsatz über »Die ne. Verkürzung langer Tonsilbenvokale in abgeleiteten und zusammengesetzten Wörtern« (Engl. Stud. Bd. 50 (1916), S. 199—299, im folgenden zitiert unter VT) hat Karl Luick in zwei Briefen an mich verschiedene Bedenken geäußert; dies veranlaßt mich, auf die in jenem Aufsatz behandelten Fragen nochmals zurückzukommen.

2. In der Auffassung der dreisilbigen Wörter des ne. Typus *hŏliday* stimme ich mit Luick völlig überein. Es kommt schließlich auf dasselbe heraus, ob ich annehme, daß *hŏliday* auf Grund des in VT behandelten Verkürzungsprinzips kurzen Tonvokal erhält dadurch, daß es gegenüber dem zweisilbigen Grundwort *hōly* um eine Silbe gewachsen ist, oder ob Luick für die dreisilbigen Wörter mit offener Tonsilbe überhaupt Kürze des Tonvokals (nach dem Typus ae. *ădesa*) als das Normale hinstellt.

3. Unsere Meinungsverschiedenheit erstreckt sich also nur auf zweisilbige Wörter; für diese erkennt Luick mein Verkürzungsprinzip überhaupt nicht an. Ich habe nun schon in VT (§ 174, 3) ohne weiteres zugegeben, daß die Verkürzung gegenüber dem langen Tonsilbenvokal des Grundworts in dreisilbigen Wörtern eher eintritt als in zweisilbigen; daß jedoch auch zweisilbige Wörter demselben Verkürzungsprinzip unterworfen sind, glaube ich doch durch zahlreiche in VT angeführte Fälle gezeigt zu haben. Der Tonsilbenvokal ist auch in zweisilbigen Wörtern kürzer als der entsprechende Vokal in einsilbigen; darüber sind sich doch wohl alle Phonetiker einig. Die Zuverlässigkeit und den wissenschaftlichen Wert von Ernst A. Meyers Messungen der Lautdauer im Englischen wird auch Luick kaum bestreiten wollen. Wie groß der Unterschied in der Lautdauer der Ton-

silbenvokale im zweisilbigen und im entsprechenden einsilbigen Wort ist, zeigen nun einige der von mir aus Meyers Arbeit herangezogenen Beispiele (VT § 156) besonders deutlich. In *bead* beträgt die Lautdauer des *i* 38,8 Hundertstel Sekunden, in *beadle* 18,2, also weniger als die Hälfte; ähnlich ist das Verhältnis zwischen *card* (40,8) und *carder* (26,4). Dabei erscheint uns der Tonvokal in *beadle* und in *carder* immer noch als lang; aber eine Tendenz zur Verkürzung des Tonvokals ist zweifellos vorhanden, wenn ein Wort um eine Silbe wächst. Finden wir nun im Ne. in vielen Fällen in einem einsilbigen Wort langen Tonvokal, in einer dazugehörigen zweisilbigen Ableitung oder Zusammensetzung dagegen kurzen, so ist es doch kaum denkbar, daß jene Verkürzung hier nicht mit im Spiele sein sollte. In den meisten Fällen braucht freilich die Verkürzung des Tonvokals in zweisilbigen Ableitungen oder Zusammensetzungen nicht allein auf dem von mir aufgestellten Verkürzungsprinzip zu beruhen, sondern hat auch noch andere Ursachen; das Verkürzungsprinzip ist z. B. nur mitbeteiligt an der Kürze des Tonvokals in *husband, wisdom,* also vor Doppelkonsonanz. Daß aber diese Doppelkonsonanz hier nicht die einzige Ursache der Verkürzung sein kann, beweisen die von mir vorgeführten Wörter mit kurzem Tonvokal vor einfachem Konsonanten (vgl. besonders VT § 171, auch § 1). In *nothing, twopence, threepence*[1]), *breeches, pleasant, pleasure,* + *prithee* ist mein Verkürzungsprinzip m. E. sogar die Hauptursache der Verkürzung.

4. Ich habe in VT (§ 174, 2) hervorgehoben, daß Isoliertheit des abgeleiteten oder zusammengesetzten Wortes gegenüber seinem Grundwort die Verkürzung begünstigt. Auch die Abgegriffenheit eines Wortes wirkt isolierend, und ist somit ein die Verkürzung fördernder Faktor. Hierfür ist gerade *twopence* ein lehrreiches Beispiel: obgleich in *eightpence, ninepence* der Tonvokal vor Doppelkonsonanz steht, in *twopence* dagegen vor einfachem Konsonanten, ist die Verkürzung nur in *twopence* eingetreten, in *eightpence, nine-*

---

[1]) Bei *threepence* gilt dies allerdings nur für die erst im Ne. eingetretene Aussprache *prìpens*. Bei der Aussprache *prèpens* ist die Verkürzung schon im Me. vor sich gegangen; Luick hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß hier die Verkürzung sehr wohl auf einer ursprünglichen dreisilbigen Form des Wortes (me. *thrēpenni(e)s*) beruhen kann.

pence aber nicht, weil diese Wörter viel seltenere Bestandteile der Alltagsrede sind als jenes so überaus häufige Wort. Bei selteneren Wörtern ist der etymologische Zusammenhang mit dem Grundwort enger; das Bewußtsein dieses Zusammenhangs bewirkt daher in *eightpence, ninepence* analogische Länge.

5. Neben dem Verkürzungsprinzip als der Hauptursache und der Abgegriffenheit des Wortes als einer Nebenursache kommen bei *twopence* auch noch andere Faktoren in Betracht, durch welche die Verkürzung des Tonvokals gefördert wird. Das erkennen wir aus einer Vergleichung z. B. mit *twofold.* Hier ist nicht nur der etymologische Zusammenhang mit dem Grundwort *two* lebendiger als in *twopence,* weil *two* hier als Glied einer ganzen Zahlreihe empfunden wird (*onefold, twofold, threefold,* usw.), während *twopence, threepence* durch ihre größere Häufigkeit aus der Reihe der übrigen mit *-pence* zusammengesetzten Wörter heraustreten. In *twofold* hat außerdem die zweite Silbe einen so starken Nebenton, daß man fast von level stress reden kann, in *twopence* dagegen ist sie völlig unbetont, und es ist zugleich eine schwere Silbe. Der Nebenton verhindert offenbar die Verkürzung der Haupttonsilbe (vgl. auch VT § 150), dagegen ist die Schwere der zweiten Silbe ein unter Umständen die Verkürzung begünstigender Faktor (VT § 174, 4), aber eben nur unter der Voraussetzung der völligen Unbetontheit dieser Silbe.

6. Der Haupteinwand Luicks gegen mein Verkürzungsprinzip besteht in folgendem: Nach der phonetischen Erklärung, die ich (VT § 148 ff.) für die Verkürzung gebe, müßte das Kürzungsgesetz auch in entsprechend gebauten mehrsilbigen Wörtern zutage treten, denen keine einsilbigen Grundformen zur Seite stehen. Es wäre gar nicht einzusehen, warum der Redende nicht auch in solchen Fällen das Tempo beschleunigen sollte, da er sich doch auch bei ihnen bewußt sein müßte, daß er eine lange Lautreihe zu sprechen habe. Hier, wo der analogische Einfluß eines Grundworts ausgeschlossen ist, müßte mein Lautgesetz also in voller Reinheit hervortreten. Das sei nun aber nicht der Fall. Ich erklärte die Länge in *fatal* als analogisch nach *fate,* aber woher komme sie in *local, natal, penal, total,* denen kein Grundwort **loke* u. dgl. zur Seite stehe. Analogisch seien ferner nach meinen Aus-

führungen die Längen in *votive, spirant, invasion;* woher stammten sie aber in *native, vacant, nation* und vielen anderen Wörtern von ähnlicher Art? Luick bezweifelt in *fatal* eine Analogiewirkung nach *fate* und meint, die Länge des Tonvokals in jenem Wort sei nicht anders zu erklären als in *local* usw.

7. Darauf habe ich folgendes zu erwidern: Auch für die Analogiewirkung des Grundworts als ein der Verkürzung oft entgegenwirkendes Prinzip habe ich in VT sehr zahlreiche Beispiele beigebracht. Die Analogie kann nun zu derselben Quantität des Tonvokals führen wie bei Luicks Normaltypen, die auch ich im allgemeinen durchaus anerkenne. Bei zweisilbigen Wörtern mit einfachem Konsonanten nach dem Tonvokal ist dessen Länge das Normale (Typus ae. *wǣron*). Wenn *fatal* (zu *fate*) langen Tonvokal hat, ebenso wie *local, natal, penal, total,* zu denen ein Grundwort fehlt, so beweist das m. E. nicht, wie Luick meint, daß für *fatal* die Analogie nach *fate* nicht gelte, sondern höchstens, daß die Wirkung der Analogie hier gleichzeitig mit andern Faktoren auftritt, die in gleicher Richtung wirken, und die in *local* usw., wo keine Analogie vorliegt, als alleinige die Quantität des Tonvokals bestimmende Faktoren in Betracht kommen. Darüber später. Warum sollen wir nicht annehmen dürfen, daß in vielen Fällen in der Sprache, wie auf andern Gebieten auch, mehrere Faktoren an der Hervorbringung einer bestimmten Wirkung beteiligt seien, also z. B. bei der Länge des Tonvokals von *fatal* neben derselben Ursache, die in *local* usw. zur Länge geführt hat, auch die Analogie nach *fate?* Warum soll die Analogie nach dem Grundwort, die doch sonst in der Sprache eine so bedeutende Rolle spielt, gerade für *fatal* nicht in Betracht kommen, obgleich doch das Gefühl eines engen etymologischen Zusammenhangs zwischen *fate* und *fatal* im Sprachbewußtsein lebendig ist?

8. Die Analogie kann auch dazu führen, daß ein Wort sich von seinem Normaltypus entfernt. Während für dreisilbige Wörter mit betonter offener Silbe kurzer Tonvokal das Normale ist (ae. *ădesa*), erkennen wir in *pīlotage* deutlich eine Analogiebildung nach *pīlot.* Kürze bewirkt dagegen die Analogie bei *sŭburb*, das sich als ursprünglich gelehrtes Wort an das lat. Grundwort *sŭb* anlehnt, während sonst, wie

wir eben gesehen haben, bei zweisilbigen Wörtern mit einfachem Konsonanten nach dem Tonvokal dessen Länge das Normale ist.

9. Wenden wir uns nun solchen zweisilbigen Wörtern mit offenem Tonvokal und Betonung auf der ersten Silbe zu, denen ein zugehöriges einsilbiges Grundwort nicht zur Seite steht. Die Quantität des Tonvokals dieser Wörter wird durch sehr verschiedenartige Faktoren bestimmt. Es ist weder meine Absicht noch vermag ich es, diesen schwierigen Gegenstand irgendwie erschöpfend zu behandeln; wenige kurze Andeutungen mögen genügen, wobei ich nur einige in Betracht kommende Punkte herausgreife, hauptsächlich solche, die von den bisherigen Forschern auf diesem Gebiete weniger betont worden sind.

10. Die me. Regel, wonach jeder betonte Vokal in offener Silbe lang sein muß, gilt im allgemeinen auch für das Ne. Zweisilbige Wörter von solcher Art entsprechen somit Luicks zweisilbigem Normaltypus (ae. *wǣron*). Allerdings wird jene Regel im Ne. in zahlreichen Fällen durchbrochen, in denen Kürze des Tonvokals in offener Silbe vorhanden ist; aber in allen diesen Fällen sind besondere die Kürze veranlassende Ursachen vorauszusetzen, die der sonst üblichen Länge entgegengewirkt haben.

11. Offen ist eine Silbe nicht nur vor einfachem Konsonanten, sondern natürlich auch, wenn der Silbenvokal vor Verschlußlaut + *l* oder *r* oder vor *fl, fr* und *kw* steht, z. B. in *maple, able, cycle, eagle, title, needle; apron, fibre, acre, negro, matron, Pedro; rifle,* (*cypher* < me. *sīphre*), *frequent.* Die Silbengrenze liegt ja hier ebenso wie bei den Wörtern mit einfachem Konsonanten nach dem Tonvokal unmittelbar hinter diesem: *ma* || *ple, a* || *ble,* usw., während sie in einem Wort wie *tempest* zwischen *m* und *p* liegt. Konsonantenverbindungen wie *pl, bl* usw. können eben im Silbenanlaut gesprochen werden[1]), *mp* dagegen nicht.

12. Lateinische Wörter (oder griechische durch lat. Vermittlung) nach dem Typus ⊥× mit einfachem Konsonanten nach dem Tonvokal wurden mit unveränderter Quantität ins Englische aufgenommen: *amen* (ältester Beleg 950),

[1]) *tl, dl* kommen allerdings in englischen Wörtern im Wortanlaut nirgends vor.

major größer (1400), *gratis* (1477). *Hades* (1599), *crater* (1613); *rhētor* (um 1375), *hero* (1387); *siren* (1340), *titan* (1412—20), *hymen* (1590), *psyche* (1647); *omen* (1582), *colon* (1589).

13. Wo zweisilbige lat. (oder griechische) Wörter mit ursprünglich kurzem Tonvokal in offener Silbe zugrunde liegen, erscheint dieser im Engl. als langer Vokal, selbst bei rein gelehrten Wörtern, entsprechend der seit dem Mittelalter üblichen, vom klass. Latein (und Griechisch) abweichenden Schulaussprache. Diese steht offenbar unter dem Einfluß des für die germ. Sprachen geltenden Lautgesetzes, wonach jeder Vokal in offener Silbe lang sein muß. In jenen lat. Lehnwörtern liegt also zugleich eine Anpassung an das Luicksche zweisilbige Schema vor (vgl. VT § 180). Die Länge des Tonvokals läßt sich hier aber auch, wenigstens bei den selteneren Wörtern, als Schriftaussprache auffassen. Beispiele: *quasi* (1485), *basis* (1571), *placet* (1589), *pathos* (1591), *apex* (1603); *genus* (1551), *lemur* (um 1580), *serum* (1672); *minor* (1325), *item* (1398), *minus* (1481—90), *miser* (1542); *crocus* (1398), *codex* (1581), *focus* (1644).

14. Aus den eben angeführten Fällen geht deutlich hervor, daß die Quantität des klass. Latein und Griechisch für das Ne. gleichgültig ist. Die in § 12 genannten Wörter stehen nicht unter dem Einfluß des klass. Latein oder Griechisch, sondern stimmen mit diesem nur zufällig überein, weil die Länge des Tonvokals hier mit der Schulaussprache der klass. Sprachen zusammenfällt. Diese allein ist für das Ne. in allen bisher vorgeführten Fällen maßgebend.

15. Luicks Erklärung der Länge des Tonvokals in *natal* (vgl. § 6. 7), *agent, vacant*, usw. (Anglia 30, 35 ff.) erkenne auch ich als zutreffend an; danach stehen diese Wörter unter dem Einfluß der Schulaussprache zweisilbiger lat. Wörter, die man als Grundwörter der eben genannten englischen auffassen konnte: klass. und schullat. *nātus*, schullat. *āgens, vācans* für klass. *ăgens, văcans*.

16. Wörter mit der gleichen Endung bilden leicht eine Gruppe für sich. Wenn innerhalb einer solchen Wortgruppe eine bestimmte Vokalquantität aus irgendwelchen Gründen das Übergewicht erlangt hat, so geht von den mit einer solchen Quantität behafteten Wörtern eine

Analogiewirkung auf die übrigen Wörter mit der gleichen Endung aus. Die Länge herrscht z. B. durchaus vor bei den zweisilbigen Eigenschaftswörtern auf *-al* mit offener Tonsilbe: *natal* (s. § 16), *penal, total, local* (nach lat. *poena, tōtus*, schullat. *lōcus* für klass. *lŏcus*), *rival* (Subst. 1577, Adj. 1590) nach lat. *rīvus* usw. Daher auch *bānal* neben *bănal* (1753 *bannal* nach mlat. *bannum*), *spātial* (1847, als moderne Neubildung von vornherein zweisilbig), und sogar das Subst. *ōpal* (1591). Dagegen das ursprünglich dreisilbige *spĕcial* (1225) mit lautgesetzlicher Kürze, ferner das Adj. *pĕdal* neben *pēdal* (1625): *pēdal* auch wieder nach der Schulaussprache der obliquen Kasus (*pēdis, pēdem*) für klass. *pĕdis, pĕdem; pĕdal* wohl unter dem Einfluß des Subst. *pĕdal* (1611) < fz. *pedale*, wo also der Typus ⏑́ × auf den ursprünglich dreisilbigen Typus × ×́ × zurückgeht. Dagegen *mŏral* (Adj. 1340, Subst. um 1380) mit auffälliger Kürze, vgl. die Hauptwörter *mĕtal* (1297), *cŏral* (1310): *mĕdal* (1586) < fz. *médaille* (15. Jahrh.), also ursprünglich dreisilbiger Typus × ×́ ×.

17. Ebenso überwiegt die Länge bei den Wörtern auf *-ent*: *agent* (§ 15), *decent, regent, silent* (schullat. *dēcens* für klass. *dĕcens*, usw.), s. Luick a. a. O. S. 35.

18. Dagegen herrscht z. B. Kürze vor bei den Zeitwörtern auf *-ish: banish, cherish, nourish, punish* u. a. Im Me. gehören die entsprechenden Formen dem dreisilbigen Typus × ×́ × an: *banísshe* usw.: aus dieser Dreisilbigkeit erklärt sich offenbar die ne. Kürze. — Über die Kürze bei den Wörtern auf *-ic* s. VT § 54—60.

19. Auch bei Ableitungen vom gleichen Grundwort, aber mit verschiedener Endung kann analogische Beeinflussung stattfinden (vgl. VT § 176, 2). So haben sich *sīlence, cādence* nach *sīlent, cādent* gerichtet (Luick a. a. O. S. 36).

20. In seltenen, gelehrten oder gewählten Wörtern tritt naturgemäß eher Schriftaussprache ein als in Wörtern der Alltagsrede. Die psychologische Voraussetzung für die Schriftaussprache liegt ja gerade darin, daß im einzelnen Falle der Sprechende das betreffende gedruckte oder geschriebene Wort, auf das er gestoßen ist, entweder gar nicht kennt, oder wenigstens so selten gehört hat, daß ihm seine Aussprache nicht erinnerlich ist. Es liegt auf der Hand, daß ein solcher

Fall bei geläufigen Wörtern nicht eintreten kann. Der Sprecher spricht also das ihm nicht geläufige Wort nach den allgemeinen Ausspracheregeln seiner Sprache. Im Ne. wird daher der offene Tonvokal in solchen Fällen von Schriftaussprache lang ausgesprochen. Auf einer solchen Grundlage beruht z. B. offenbar der Unterschied zwischen *Ēdom*, *Thōmist* und den Alltagsnamen *Ădam, Thŏmas.*

21. Wir haben daher Schriftaussprache anzunehmen in manchen Wörtern mit langem Tonvokal, z. B. in *nadir* (um 1391), *sago* (1555), *tapir* (1568); *negro* (1555), *negus* (als Titel 1594); *silo* (1831); *cocoa* (1555), *mohair* (1570), auch in selteneren Eigennamen wie *Babel, Caleb, Hagar, Jacob, Laban, Magog, Tabor; Eden, Edith, Enoch, Eva, Levi; Dinah, Shylock; Clōten,* wohl auch in *Jonas* (dagegen *Jonathan* als dreisilbiges Wort mit Kürze). Allerdings reicht diese Erklärung der Länge des Tonvokals nicht für alle zweisilbigen Eigennamen des Typus ⏑́× aus; wir haben Länge auch in *David, Satan; Jesus; Simon; Joseph, Moses,* die jedenfalls nicht zu den selten vorkommenden Namen gehören. Das beweist aber nur, daß neben der Schriftaussprache auch andere Ursachen zur Länge des Tonvokals führen können.

22. Gebildete kennen natürlich mehr Wörter als Ungebildete. Es kann daher leicht vorkommen, daß eine feststehende Aussprache eines Wortes einem Gebildeten wohlbekannt ist, während der Ungebildete sie nicht kennt, und daher, wenn er auf das Wort stößt, Schriftaussprache anwendet. So sind manche Fälle von doppelter Aussprache eines Wortes zu erklären: bei offener Tonsilbe in selteneren Wörtern wird der Ungebildete eher geneigt sein, den Tonvokal mit Schriftaussprache lang zu sprechen, während der Gebildete die aus irgendwelchen sehr verschiedenartigen Gründen übliche lautgesetzliche oder sonstige Kürze anwendet. Daher z. B. *dy̆nast* (1631) nach dem dreisilbigen spätlat. *dynastes* (Typus ×x́×) und *dȳnast* mit Schriftaussprache. Ähnlich *păgeant* (um 1380), *sătrap* (um 1380), *mătrice* (um 1400), *făbric* (1483, vgl. Luick a. a. O. S. 41), *nătron* (um 1684), *trăchyte* (1821); *thĕsis* (1398), *hĕlix* (1563); *phthĭsis* (1543); *ŏbit* (um 1375), *jŏcund* (< me. *jocounde* (×x́×) um 1380), *ŏnyx* (um 1535), *nŏmad* (1587). — In andern Fällen beruht die doppelte Aussprache auf mundartlicher Verschieden-

heit: *Avon* hat als englischer Flußname *ā*, als schottischer *ă*; *lĕver* (1297 *levour*) wird in Amerika mit *ē* ausgesprochen; das Subst. *pātent* lautet nach amerikanischer Aussprache meist *pătent*. — Eine dritte Gruppe von Wörtern mit doppelter Aussprache ergibt sich aus dem Schwanken der Quantität von Vorsilben. Hierher gehören *prŏlogue* (1300), *prŏcess* (um 1330), *prŏgress* (1432—50); *prĕsage* als Subst. (1390). Von den Formen mit *pro-* lassen sich die mit langem Tonvokal als Analogiebildungen nach dem auch als selbständiges Wort vorkommenden *prō* auffassen; in den Formen mit kurzem Tonvokal tritt mein Verkürzungsprinzip zutage. *prēsage* folgt der Mehrheit der mit der Vorsilbe *pre-* (< lat. *prē-*, *prae-*) beginnenden Wörter: *prēfect* (um 1350), *prēcept* (1382), *prēpuce* (um 1400), *prēcinct* (1432—50), *prētext* (1513), *prēscript* (um 1540), *prēfix* (1645). Hier ist offenbar die Aussprache *prē-* die gelehrtere, im Anschluß an das Lateinische; daneben *prĕsage*, *prĕlate* (um 1205), *prĕlude* (1561), mit volkstümlicher Verkürzung.

23. Zu den die Verkürzung begünstigenden Faktoren gehört die Häufigkeit eines Wortes; dies geschieht, weil sie isolierend wirkt wie bei *twopence*, oder weil sie Schriftaussprache verhindert, wie bei *Adam*, *Thomas*. Weitere Beispiele von Eigennamen einschlägiger Art sind *Alice*, *Harald*, *Robert*, *Robin*, *Roger*. Natürlich kann die Häufigkeit an sich noch keine Verkürzung herbeiführen; sie kann aber mittelbar an ihr beteiligt sein, indem sie, wie wir eben gesehen haben, das Eintreten von Faktoren verhindert, die der Verkürzung entgegenwirken. Daß die Kürze des Tonvokals auch auf andern Faktoren als der Häufigkeit beruhen kann, geht daraus hervor, daß diese Kürze auch gerade bei weniger häufigen Namen begegnet, wie z. B. *Clement*, *Denis*, *Ronald*.

24. Es liegt nahe zu vermuten, daß bei zweisilbigen Wörtern auch die Schwere der zweiten Silbe als ein die Kürze begünstigender Faktor zu gelten habe (vgl. VT § 170, 4). Bei näherem Zusehen erkennen wir aber leicht, daß in den meisten Fällen diese Schwere für die Quantität des Tonvokals bedeutungslos ist. Wir haben z. B. langen Tonvokal trotz der Schwere der zweiten Silbe in Fällen wie *Hēbē*, *Lēthē*, wo diese Silbe durch die Länge des Vokals schwer ist, oder in *frāgrant*, *frēquent*, wo die Schwere durch

mehrfache Konsonanz herbeigeführt wird. Umgekehrt ist der Tonvokal mitunter kurz vor einer leichten zweiten Silbe wie in *mŏral, Mĭlan, Helen.* Wir können höchstens vermuten, daß die schwere zweite Silbe in einigen Fällen des ursprünglichen Schwankens zwischen Kürze und Länge der Tonsilbe schließlich der Kürze zum Siege verholfen hat: *peasant* z. B. < anglofrz. *paisant* lautete in der ältesten belegten Form des Wortes im Spätme. (1475) *paissaunt.* Auf Verkürzung der ersten Silbe weist aber schon die Schreibung *pezzant* bei Holinshed (1577—87) hin (NED). Dagegen schreibt noch Locke (1678) *paisant;* die Schreibung *ai* läßt auf Erhaltung der Länge schließen. Es haben also eine Zeitlang wohl zwei Aussprachen neben einander bestanden, bis die Aussprache mit langem Tonvokal schließlich endgültig aufgegeben wurde. In der Wortgeschichte von *pleasant* liegen ähnliche Verhältnisse vor. Für *twopence* wird uns die doppelte Aussprache ausdrücklich von Miege (1685) bestätigt (vgl. VT § 116, 0); nach ihm war die Kürze ursprünglich umgangssprachlich (oder vulgär): daneben bestand in der gewählteren Sprache die Länge. Die Vulgärsprache, die so oft der schriftsprachlichen Lautentwickelung vorauseilt und deren künftigen Weg andeutet, hat dann schließlich über die gewähltere Sprache in diesem Falle den Sieg davongetragen. Häufigkeit des Wortes und Schwere der zweiten Silbe bildeten hier, wie in anderen Fällen, gleichsam das Zünglein an der Wage, das nach anfänglichem Schwanken schließlich zugunsten der Kürze den Ausschlag gab. Auch in *Harald, herald, Robert, Ronald,* scheint die Schwere der zweiten Silbe eine der Ursachen der Kürze der Tonsilbe zu sein.

25. Bei den zweisilbigen Wörtern roman. Herkunft, die heute dem Typus ⏑́ × angehören, kann die Kürze des offenen Tonvokals in vielen Fällen aus ursprünglicher Dreisilbigkeit erklärt werden. Derartige Fälle hat Luick (a. a. O. S. 21 ff.) schon so eingehend und nach allen einzelnen Unterarten der ursprünglichen Betonung (× ×́ × oder × × ×́) behandelt, daß ein Hinweis darauf hier genügt, ebenso auf die im gleichen Aufsatz (S. 26 ff.) enthaltene Erklärung für die Länge des Tonvokals in Wörtern mit *i* = Hiatus (*nation, patience,* usw.).

26. Etwas genauer gedenke ich nur auf die Wörter einzugehen, denen auch in der franz. Quellsprache eine zwei-

silbige Form zugrunde liegt. Hier können wir gleich von vornherein eine große Menge von Fällen als leicht erklärbar ausscheiden, bei denen auch schon im Me. der Typus –́ × vorhanden war. Sie beruhen auf dem franz. Typus ×́ ×, der vorliegt, wenn unbetontes *e* auf Verschlußlaut + *l* oder *r* folgt. Solche Wörter sind *table* < me. (um 1175) < afz. *table*, ferner *fable* (1300), *able* (um 1325); *eagle* (um 1380); *people* (um 1275); *bible* (1300), *title* (um 1300), *cycle* (1387); *noble* (1225), u. a. Natürlich gehören hierher auch *label* < me. *lable* (um 1320); *eager* < me. *ęgre* (1297), *meager* < me. *męgre* (13 . .), *cedar* < me. *cedre* (1300); *tiger* (1000) < me. *tigre, cider* < me. *sidre* (1300), *cipher, cypher* < me. *sīphre* (1399).

27. Schwieriger sind die Fälle zu beurteilen, denen im Me. und Franz. der Typus × ×́ zugrunde liegt. Diese Wörter ergaben, im Ne. teils –́ × wie *bācon* < me. *bácìn* < *bacún* < norm. *băcún*, teil ⏑́ × wie *metal* < me. *métàl* < *metál* < fz. *metál*. Im ganzen überwiegt bei ihnen der Typus ⏑́ ×. Luick erklärt jenen Unterschied der Quantität des Tonvokals im Ne., trotz der Gleichartigkeit der me. Grundlage, in folgender Weise: der Typus –́ × entstehe bei volkstümlichen Lehnwörtern des Me.; die Aussprache ⏑́ × dagegen komme nur gewählteren Wörtern zu (a. a. O. S. 17 ff.). Wir haben aber langen Tonvokal in folgenden schon in me. Zeit aufgenommenen Wörtern, die keineswegs volkstümlich sind: *cypress* (1300), *āzure* (auch *ăzure,* um 1325), *motive* (1362), *donor* (1494). Zu *cypress* bemerkt Luick allerdings selbst (S. 36), um die Länge zu rechtfertigen, Baumnamen drängen leicht in die Sprache des Volkes; aber das gilt doch nur für die Namen der einheimischen Bäume, nicht aber für die Namen von Bäumen, die im eigenen Lande nicht vorkommen, wie in England die Zypresse. Auch *azure* rechnet Luick selbst, wie mir scheint mit Unrecht, zu den volkstümlicheren Lehnwörtern. — Umgekehrt weist eine Reihe von durchaus volkstümlichen Lehnwörtern der einschlägigen Art im Ne. den Typus ⏑́ × auf: ich erinnere außer an *pleasant* und *pleasure* (VT § 171) an *present* Subst. (1225), Adj. (1300), *metal* (1297), *nephew* < me. *neveu* (1297), *florin* (1303), *jolly* < me. *jolif* (um 1305), *jelly* (1393). Bei *metal, present* Subst. und *florin* könnte die Kürze freilich aus der Dreisilbigkeit der zugehörigen me. Pluralformen er-

klärt werden (vgl. Luick § 19), aber bei *pleasant, present* Adj., *jolly* und *jelly* ist auch diese Erklärung nicht angängig.

28. Trotzdem glaube auch ich, daß Luicks Erklärungsversuch ein berechtigter Kern innewohnt. Ich möchte ihn nur nach einer bestimmten Richtung hin ergänzen: die Länge oder Kürze des offenen Tonvokals im zweisilbigen Wort franz. Ursprungs hängt nach meiner Meinung davon ab, ob das betr. Wort noch in me. Zeit den Betonungstypus ×́× angenommen hat, als noch die Regel galt, daß jeder einfache Vokal in offener Silbe lang sein muß, oder erst in ne. Zeit, wo in entsprechender Stellung auch kurzer Tonvokal möglich ist. Zu welchem Zeitpunkt diese Möglichkeit zuerst eintreten konnte, ist allerdings schwer zu bestimmen, vielleicht schon am Ende der me. Zeit.

29. Zwar schwanken schon im Me. die meisten Wörter, die ursprünglich nach dem Schema ××́ gebaut waren, zwischen dieser roman. Endungs- und der german. Stammbetonung. Dies gilt sowohl für den sich im Ne. daraus entwickelnden Typus –́ × als auch für den auf der gleichen Grundlage beruhenden ne. Typus ⏑́ ×: wir finden für ne. *bācon* im me. Reimverse *bacún* und *bácùn* ebenso wie ne. *mĕtal* im Me. *metál* und *métàl*. Endgiltig germanisiert wurden derartige Wörter erst, nachdem sie bei Betonung auf der ersten Silbe auch den Nebenton der zweiten und damit den letzten Rest der ursprünglichen roman. Betonung abgestreift hatten. Der Kampf zwischen der roman. und der german. Betonung wurde bei dem einschlägigen Wörtern erst im 16. Jahrhundert endgültig zugunsten der letzteren entschieden. Die Entwickelung vom Typus ××́ über ×́×̀ zu ne. ×́× kann aber nicht bei allen zweisilbigen Wörtern franz. Herkunft gleichzeitig erfolgt sein; die betr. Wörter sind ja auch zu verschiedenen Zeiten ins Englische eingedrungen. Der Zeitpunkt der völligen Germanisierung eines solchen Wortes, durch Wegfall auch des Nebentons auf der zweiten Silbe, richtete sich offenbar auch nach der Häufigkeit des betr. Wortes. Je volkstümlicher das franz. Lehnwort war, desto früher wurde es der german. Betonung angepaßt. Hier berühre ich mich mit Luicks Versuch einer Erklärung der Länge des Tonvokals beim ne. Typus –́ × < me. ××́; das eigentlich Entscheidende ist aber für mich in solchen Fällen nur, daß das betr. Wort, allerdings infolge

seiner Volkstümlichkeit, schon im Me. zum Typus ×́× ohne Nebenton auf der zweiten Silbe gelangt sein muß.

29. Ich glaube also mit einiger Wahrscheinlichkeit drei Gruppen von Wörtern in der Entwicklung des ursprünglichen Typus ××́ im Ne. unterscheiden zu können:

1) Als älteste Schicht volkstümliche Wörter, die schon in me. Zeit über ×́×̀ zum Typus ×́× übergegangen sind; diese haben in offener Silbe langen Tonvokal: me. *bacún* > *bácùn* zu spätme. *bā́cun* > ne. *bā́con.*
2) Wörter, die zwar weniger volkstümlich sind als die der ersten Gruppe, aber immerhin nicht zu den gelehrten Wörtern gezählt werden dürfen, nehmen erst im Ne. die Form ×́× an; sie erhalten in offener Silbe kurzen Tonvokal: me. *metál* > *métàl* > ne. *mĕ́tal.*
3) Gelehrte und seltene Wörter des ursprünglichen Typus ××́ haben im Ne. als Schriftaussprache in offener Silbe langen Tonvokal, fallen also in ihrer Quantität mit der ihnen so unähnlichen ältesten Schicht volkstümlicher Wörter zusammen: me. *donoúr* > ne. *dōnor*, ebenso auch die schon vorhin (§ 27) genannten Wörter *azure, motive* usw.

30. Zur ersten Gruppe rechne ich u. a. folgende Wörter: *capon* (um 1000), *mason* (um 1205), *basin* (um 1220), *labour* (1300), *blazon* (um 1325, in der Ritterzeit ein volkstümliches Wort), *bacon* (um 1330), *paper* (um 1360). Nach dem Schwinden des Nebentons auf der Endsilbe wurden alle etwa in dieser Silbe vorhandenen vollen Vokale gleichmäßig zum Indifferenzvokal der unbetonten Silben abgeschwächt. Es konnte nun der Fall eintreten, daß die neuentstandenen Wörter des Typus ×́× in ihrem Bau andern schon früher entstandenen Formen glichen, an die sie sich nun anlehnten, und von denen sie durch analogische Beeinflussung ebenfalls zur Länge des Tonvokals gedrängt werden konnten (vgl. Sweet, NE. Gramm. § 936). Bei *bacon* z. B. wurde die Länge des Tonvokals durch die Partt. *forsaken, shaken, taken* oder durch den Inf. *awaken* gestützt; *capon* mag durch das Part. *shapen, labour* und *paper* durch die zahlreichen Nomina agentis auf *-er* nach dem Schema ⏗× beeinflußt worden seien, u. dgl. Zur ersten Gruppe gehören ferner wohl auch die langvokaligen Eigennamen *David, Satan, Jesus, Simon, Joseph, Moses*

(s. § 21); die Betonung ×́× finden wir bei diesen Wörtern schon im Ormulum, neben der Betonung ××́, die nicht als ihre normale Betonung zu betrachten ist.

31. Zur zweiten Gruppe gehören die schon in § 27 angeführten Wörter *pleasant*, usw. auch *herald* (§ 24) und einige der § 20 und 23 genannten Namen: *Adam*, *Alice*, *Harald*, *Robert*, *Robin*, *Roger*, wohl auch *Clement*, *Denis*, *Ronald*, zur dritten Wörter wie *rēbeck* (1509), *hālo* (1563), *bējan* (1611), *sēquin* (1617), *gāla* (1625), usw. (vgl. auch § 21).

32. Die Quantität des Tonvokals ist aber nicht nur von der größeren oder geringeren Häufigkeit des betr. Wortes, oder von der Schwere der zweiten Silbe, oder von der ursprünglichen Silbenzahl des Quellwortes abhängig, sondern auch von den lautlichen Verhältnissen der Tonsilbe selbst.

33. Im Ne. ist ein betonter Vokal vor einem andern Vokal ausnahmslos lang, so bei *chaos*; *deist*, *real*; *dial*, *friar*, *giant*, *lion*, *phial*, *quiet*, *riot*, *Sion*; *Moab*, *poem*, *poet* (s. auch Luick S. 29). Diese Regel durchbricht auch eine ihr entgegentehende, z. B. daß bei den Wörtern auf *-ic* fast durchweg die vorletzte Silbe, die betont ist, kurzen Vokal haben muß: also *stōic* (daneben der Regel gemäß *stŏic*).

34. Ferner pflegen ne. *jū ū* (meist < me. *ű* bei Wörtern franz. oder < lat. *ū* bei Wörtern nlat. Herkunft) der Verkürzung zu widerstreben (vgl. VT § 175, 2). Daher *music* (1250), *curate* (1340), *humour* (1340), *fury* (1374), *future* (1374), *human* (1398), s. Luick S. 44 ff. Hierher gehören auch Eigennamen wie *Cupid*, *Hubert*, *Hugo*, *Judah*, *Judith*, *Lucas*, *Lucrece*, *Pluto*, *Plutus*, *Rupert*, ferner mit Übertragung auch *Huron*, *Munich*, *Thule*, *Tunis*. Die einzigen Ausnahmen sind *duchess*, *duchy*, *public*, *publish*, *study*. Über *duchess* und *duchy* s. VT. *public* folgt der allgemeinen Verkürzung des Tonvokals bei Wörtern auf *-ic* (VT § 54—60); ebenso hat bei *publish* und *punish* der von den Zeitwörtern auf *-ish* ausgehende Systemzwang zur Verkürzung geführt (s. § 18). Über *study* vgl. Luick S. 30.

35. Im Me. werden *ĭ* und *ŭ* in german. Wörtern von dem Gesetz, das für die übrigen ursprünglich kurzen Vokale in offener Silbe Längung verlangt, nicht betroffen. Es ist daher durchaus begreiflich, daß auch vortoniges *ĭ* und *ŭ* in franz. Wörtern, wenn diese Vokale durch Zurückziehung des Akzents

haupttonig werden, von der Längung verschont bleiben [1]). Daher *prīson* < me. *prisoun* (1134), *cīty* < me. *cité* (1225), und ähnlich *image* (1225), *liquor* (1225), *continue* (1340), *consider* (1375), *pigeon* (um 1390); *coūsin* < me. *cosīn* (um 1290), *courage* (um 1300), *pumice* (14 . .). Anders erklärt Luick S. 19 ff. die Kürze in *city, liquor, pigeon, prison,* nämlich bei den drei ersten Wörtern aus dem Vorwiegen des dreisilbigen Plurals, bei *prison* aus dem gewählteren Charakter dieses Wortes, doch glaube ich, daß meine Deutung der Kürze den Vorzug größerer Einfachheit hat. Natürlich gibt es im einzelnen Falle manche Durchkreuzungen und scheinbare Ausnahmen der allgemeinen Regel: so hat sich z. B. *silence* (1225) < afz. *silence* nach *sīlent* (1565), zu schullat. *sīlens* gerichtet (§ 19); *cȳpress* (1300) < afz. *cipres* hat langen Tonvokal erhalten im Anschluß an die sonst übliche Aussprache des betonten griech. *υ* (*hȳmen*, *psȳche*, s. § 12); in der Länge zeigt sich also gelehrter Einfluß und die Erinnerung an den griech. Ursprung des Wortes (vgl. § 27). Bei *pīlot* (1530 *pylotte*) < frühnfrz. *pillot* nehme ich doch, trotz Luick (S. 11), Einwirkung des ndl. *pijl(l)oot* an, das auch auf das Franz. zurückgeht; der bedeutende Einfluß des Ndl. auf die ne. Seemannssprache ist ja bekannt. Warum die im 16. und 17. Jahrhundert vorkommende ndl. Schreibung *pijl(l)oot,* wie Luick glaubt, bedeutungslos sein soll, kann ich nicht recht einsehen.

Freiburg i. Br., Nov. 1919. Eduard Eckhardt.

[1]) Auf diese Beobachtung wurde ich durch eine postkärtliche Mitteilung A. Schröers freundlichst aufmerksam gemacht.

GRAMMATISCHES ZU SHAKESPEARE.

I. Zur Interpunktion der Shakespeare-Folio von 1623 [1]).

Trotz der geringen Sorgfalt, mit der in der elisabethanischen Zeit Druckarbeiten im allgemeinen hergestellt wurden (vgl. hierüber van Dam-C. Stoffel, *W. Shakespeare Prosody and Text*), lassen sich in der Verwendung der Interpunktionszeichen gewisse Tendenzen erkennen, die mit den heute üblichen Interpunktionsnormen (s. G. Krüger, *Syntax*² §§ 4055 ff.) nicht in Einklang stehen. Die Interpunktionszeichen sind zwar bis auf die runde Klammer, die eingeschobene Worte und Satzteile umschließt, dieselben wie früher, nur dienen sie mitunter ganz anderen Zwecken. Besonders bemerkenswert ist die Verwendung des Fragezeichens in Ausrufesätzen (Brut. *Speake to me, what thou art.* Ghost. *Thy evill Spirit Brutus?* Caes. IV 3 F 1 p. 734). Es hat in der älteren Zeit ein wesentlich weiteres Gebrauchsgebiet als jetzt, wenn auch das heute übliche Ausrufungszeichen in der F 1 neben ihm gilt. Auch das Kolon kommt in den älteren Drucken in viel weiterem Umfang zur Verwendung als in der Neuzeit. Abgesehen von seiner jetzigen Funktion steht es zuweilen da, wo heute ein Ausrufezeichen oder ein Punkt am Platze wäre (Ar. *That's my noble Master:* Temp. I 2 F 1 p. 4) [2]). Der Gebrauch des Kommas bewegt sich in besonders weiten Grenzen. Es steht häufig an Stelle von anderen Zeichen von mehr Nachdruck. Nicht selten fehlt es aber ganz auch an Stellen, wo Interpunktionszeichen irgendwelcher Art oder ein Gedankenstrich erwartet werden. Die einzelnen Zeichen greifen in den elisabethanischen Drucken weit mehr ineinander über als heute. Eine Gegenüberstellung einer Stelle aus der ersten Folioausgabe von 1623 und ihrer Modernisierung nach der großen Sh.-Ausgabe von A. Wright möge die Hauptunterschiede in der Interpunktion von ehedem und jetzt zur Anschauung bringen (siehe S. 134, 135).

---

[1]) Eine weitschichtige und umständliche Darstellung des Gegenstandes bietet Percy Simpson, *Shakespearian Punctuation*, Oxford 1911 (Clarendon Press).

[2]) Vgl. weiter die darauf folgende Rede Prospero's: Be subject to no sight but thine, and mine: invisible | To every eye-ball else: goe take this shape | And hither come in't: goe: hence | With diligence.

II. Der Satztypus *The book sells well*[1]).

Der in der heutigen Sprache sehr geläufige und vielseitig ausgebildete Gebrauch eines transitiven Prädikatsverbs, das eine nichttransitive Bedeutung entwickelt hat (the book reads well), ist bei Sh. bereits eingebürgert. Je nach dem ursprünglichen Sinn des transitiven Zeitworts, der Möglichkeit seiner Bedeutung in Beziehung auf das Subjekt in dem jeweiligen Satzzusammenhang kann es ein Sein, eine Zuständlichkeit des Werdens (Entstehens oder Vergehens), einer Fähigkeit und Eigenschaft, ein Zulassen oder das Resultat einer Tätigkeit bezeichnen und hat im Deutschen oft passivischen, inchoativen oder reflexivischen Sinn, der zwischen verschiedenen Auffassungen schwanken kann und sich nicht immer (wie die Belege zeigen) mit objektiver Sicherheit erfassen läßt. Die Konstruktion, die im Altenglischen ihre letzte Wurzel hat, erscheint in verschiedenen Typen. Ihre Herausbildung ist gefördert worden durch Flexionsverfall, Formzusammenfall (ae. sencan 'senken' und ae. sincan 'sinken' werden zu ne. sink '(ver)senken'; 'sinken') und durch (hiermit in Zusammenhang stehende) Analogiewirkung; weiterhin durch aus dem Französischen entlehnte Parallelerscheinungen, durch Beeinflussung des einzelnen Verbs seitens sinnverwandter Zeitworte und durch mancherlei Assoziationen subjektiver Art. In Anschlag zu bringen ist auch der in me. Zeit erfolgte Schwund von *weorþan* 'werden' und zugleich der Mangel an einem passenden Ersatz in früheren Jahrhunderten. *Get* als inchoatives Hilfsverb gewinnt erst in der neuenglischen Periode reichere Entfaltung; *become* gehört vornehmlich der Literärsprache an, im Alltagsverkehr ist es nicht geläufig. Die prägnante und sehr praktische Konstruktion hat eine lange und komplizierte Entwicklungsgeschichte.

Der nichttransitive Sinn des Verbs ergibt sich vor allem dann, wenn das trans. Prädikatsverb auch als Kausativum gilt oder als solches angesehen werden kann. Der Grund hierfür ist der, daß im Laufe der Entwicklung viele ursprüngliche

---

[1]) Vgl. hierzu eine umfassende und sehr wertvolle Darstellung des Problems von K. F. Sundén, *A category of predicational change in English*, Upsala (University Press) 1916.

Romeo and Iuliet III₅ F₁ p. 685, 686.

Lady. I ſir;
But ſhe will none, ſhe giues you thankes,
I would the foole were married to her graue.

Cap. Soft, take me with you, take me with you wife,
How, will ſhe none? doth ſhe not giue vs thanks?
Is ſhe not proud? doth ſhe not count her bleſt,
Vnworthy as ſhe is, that we haue wrought
So worthy a Gentleman, to be her Bridegroome

Iul. Not proud you haue,
But thankfull that you haue:
Proud can I neuer be of what I haue,
But thankfull euen for hate, that is meant Loue.

Cap. How now?
How now? Chopt Logicke? what is this?
Proud, and I thanke you: and I thanke you not,
Thanke me no thankings, nor proud me no prouds,
But fettle your fine ioints 'gainst Thursday next,
To go with *Paris* to Saint Peters Church:
Or I will drag thee, on a Hurdle thither.
Out you greene ſickneſſe carrion, out you baggage,
You tallow face.

Lady. Fie, fie, what are you mad?

Iul. Good Father, *I* beseech you on my knees
Heare me with patience, but to speake a word.

Trotz der Inkonsequenz in dem Gebrauch der Interpunktionszeichen läßt sich aus dem obenstehenden Texte der Folio erkennen, daß diese nach einem von dem heutigen Interpungierungsprinzip verschiedenen Gesichtspunkt gesetzt werden. Dies erhellt vor allem aus der Verwendung des Kommas in der leidenschaftlich erregten Rede des alten Capulet, der der Tochter droht: *I will drag thee, on a hurdle tither*, wo das Komma offenbar ein Wink für den Schauspieler ist, daß die folgenden Worte mit besonderem Nachdruck zu sprechen sind. Aber nicht nur die Sprechpause kann das Komma kennzeichnen; es klärt in der Folio nicht selten die grammatische Konstruktion und ist dann eine wesentliche Hilfe für die Auffassung des Textes. Wenn Julia auf die leidenschaftlichen Drohungen des Vaters hin diesen anfleht, sie in Geduld anzuhören, damit sie nur ein Wort sagen könne, so bezeichnet das Komma der Folio vor den Worten: *but to speake a word* nicht nur die Sprechpause, sondern es markiert zugleich die Fuge der Contamination von zwei Sätzen *(hear me with patience [+ I wish] but to speak a word)*; die Contamination erklärt auch den auffälligen Infinitiv mit Präposition befriedigend. Die Vernachlässigung des Kommas führt zu einer

Romeo and Juliet. Ausgabe von A. Wright, III_5 v. 139—159.

La. Cap. Ay, sir; but she will none, she gives you thanks.
I would the fool were married to her grave!

Cap. Soft! take me with you, take me with you, wife.
How? will she none? doth she not give us thanks?
Is she not proud? doth she not count her blest,
Unworthy as she is, that we have wrought
So worthy a gentleman to be her bridegroom?

Jul.
Not proud, you have, but thankful that you have:
Proud can I never be of what I hate;
But thankful even for hate that is meant love.

Cap.
How, how! how, how! chop-logic! What is this?
'Proud', and 'I thank you' and 'I thank you not';
And yet 'not proud': mistress minion, you,
Thank me no thankings, nor proud me no prouds,
But fettle your fine joints 'gainst Thursday next,
To go with Paris to Saint Peter's Church,
Or I will drag thee on a hurdle thither.
Out, you green-sickness carrion! out, you baggage!
You tallow-face!

La. Cap. Fie, fie! what, are you mad?

Jul. Good father, I beseech you on my knees,
Hear me with patience but to speak a word.

wesentlichen Abschwächung der Worte der Julia, die durch ihre inständige Bitte den Zorn des erregten Vaters nur noch mehr entflammt.

Was für eine Bedeutung die Setzung oder Nichtsetzung eines Kommas für die Interpretation haben kann, zeigt eine Stelle aus Hy 4 A (III 2, 98; IV 354 ff., in der Folio S. 383 [1]), wo der König auf dem Sterbebett dem unwürdigen Sohn Heinrich das leuchtende Beispiel des mit allen männlichen Tugenden geschmückten jungen Percy vorhält und leiderfüllt zufügt: *He hath more worthy interest to the state* | *Than thou the shadow of succession* (mehr würdigen Anspruch auf den Thron als du auf den Schatten einer Nachfolge). Berücksichtigt man das in der 1. Folio nach *thou* stehende Komma, so gewinnen die vorwurfsvollen Worte des tief unglücklichen Königs und Vaters ungemein an Bitterkeit und Wucht; sie lassen sich dann übersetzen: als du, du Schatten eines Nachfolgers! Diese Auffassung schließt sprachliche Bedenken aus und ist wahrscheinlich die von dem Dichter und den Herausgebern der Folio durch das Komma angedeutete.

kausative, namentlich ja-Verben (*hierdan* 'hart machen' aus **hardjan*), später (nach dem Erlöschen des i-Umlauts) mit denominativen von demselben Stamm (ae. *heardian* 'hart werden, zu *heard* 'hart') formell zusammenfielen, so daß heute das Verb *harden* (mit neuem Suffix) sowohl dem ae. *hierdan* 'hart machen, härten' als auch *heardian* 'hart werden, sich härten' entspricht. Die Partizipialform *hardened* kann demnach 'hart gemacht' und 'hart geworden' bedeuten. Schon seit ae. Zeit berühren sich die Begriffe des Seins und Werdens, die Begriffe der Zuständlichkeit und Tätigkeit in den Partizipialformen der perfektiven Intransitive. In dem Satz Beow. V. 476 z. B.: Is min flet-werod, wigheap *ȝewanod* kann *is ȝewanod* heißen: 'ist verringert worden' und weiterhin 'ist klein, gering' oder 'ist geringer (klein(er) geworden' (Sundén S. 306). Es ist deshalb begreiflich, daß auch in der entsprechenden aktiven Verbalform je nach den Umständen die Bedeutung schwanken kann und passivische und inchoative (oder reflexive) Auffassung möglich wird. Es läßt sich in einem Satze wie dem folgenden: glutton-like she (desire) feeds, yet never *filleth* (Ven. 548) die Präsensform wiedergeben durch 'wird gesättigt (satt); ist gesättigt (satt)'. Die Herausbildung des heutigen Gebrauchs wurde außerdem gefördert durch die Berührung des alten Gerundiums: *the bucket is a-filling* 'der Eimer ist im Füllen' mit dem Partizip des Präsens: *the b. is filling* 'der E. füllt sich' in frühneuenglischer Zeit, wodurch eine Brücke zu der Präsensform: the b. *fills* 'der E. füllt sich' geschlagen wird.

Die reflexivische Auffassung des Prädikatsverbs im eigentlichen Sinne hängt wesentlich ab von dem Begriff des Subjekts und der Art der Verbaltätigkeit. In einem Satze wie *the mists divided* 'die Nebel teilten sich' ist die reflexivische Vorstellung im Zweifelsfalle vorherrschend, dagegen in *the window opened* hängt es ganz von der jeweiligen Auffassung des Vorganges und der Begleitumstände ab, ob 'wurde geöffnet' oder 'öffnete sich' zur Übersetzung des englischen Prädikatsverbs sich mehr empfiehlt. Die reflexive Bedeutung des Verbs kennt in dieser Verwendung bereits das Altenglische: *Her to-dælde se foresprecena here on tū* (Chron. 885) = 'teilte sich' (vgl. Sundén S. 243).

In der heutigen Sprache sind die Fälle besonders häufig, in denen das Prädikatsverb den Begriff des Zulassens in

sich schließt (unter c β). Letzteres ist dann gewöhnlich von einer näheren Bestimmung begleitet: "colours that do not *wash well*"; "this rule *reads both ways*"; "this test *applies to every supposition*" (s. Sundén p. 478 ff.). Im Deutschen, wo im Gegensatz zum Englischen das uneigentliche Reflexiv stark entwickelt ist (vgl. Deutschbein, Syntax S. 105), läßt sich das Prädikatsverb in solchen Fällen meist durch dieses passend wiedergeben: "it will *keep sweet* a very long time" (= hält sich).

Kausative und inchoative Bedeutung des Verbs begegnen sich heute namentlich bei den Worten auf *-ify: beautify* 'schön machen, sch. werden', *gasify* 'gasförmig machen; g. werden', vgl. weiter Worte wie *magnify, mollify*.

Den germanischen Verben schließen sich Zeitworte lat.-roman. Herkunft wie *dissolve, resolve, consume* an (unter b β). Wenn auch bei manchen franz. Lehnworten, wie z. B. bei *arrange* und *join*, der intrans. neben dem trans. Gebrauch schon im Altfranzösischen vorhanden war (Sundén S. 260), so fällt die ursprüngliche Gebrauchsweise solcher Verben wenig ins Gewicht gegenüber der Tatsache, daß am Ende der me. Periode durch Formzusammenfall und Neubildungen eine Fülle von Verben transitiver und zugleich intrans. Bedeutung vorhanden waren (vgl. me. *fulle(n)* 'füllen; voll werden'), an welche die romanischen Worte sich anlehnen konnten. Namentlich bei lautlichem Anklang spielt die Assoziation in Bedeutung und Gebrauch eine nicht unbeträchtliche Rolle. So richtet sich z. B. *blanch* (aus frz. *blanchir*) nach *bleach* 'bleich machen; b. werden' und entwickelt deshalb eine sekundäre Bedeutung 'bleich werden'. Analogisch beeinflußt innerhalb des Englischen scheint auch die Gebrauchsweise von *feel* in dem Sinne von 'sich anfühlen' (*it feels stiff*) zu sein. Sie erklärt sich wohl durch Anlehnung an *taste, smell* (*it tastes nice, smells sweet*) (Sundén S. 272 ff.).

a) Passivisch: Like the brooch and the toothpick, which *wear not now* All I_1 147 III. 136; Who plucks the bud before one leaf *put forth?* Ven. 416 IX. 166 (= be put forth); the little flowerpots which always stood on the window-sill outside, save in windy weather, when *they blew* into the area; Dickens, Old Cur. Sh. chap. VIII p. 31; *It sold* for the high price of half-a-crown a copy; Morley, Shelley (EML) p. 34 (vgl. auch unter c β). Beachtenswert für die Beurteilung des Verbalbegriffes in: *the book sells well* ist, daß man heute daneben auch sagt: *the book is a good seller* (G. Krüger, Syntax[2] § 2319).

b) *α*) Inchoativ oder passivisch: Till Birnam wood remove to Dunsinane | *I cannot taint* with fear. Macb. V_3 2 VII. 360 (= get(be)tainted); one desperate grief *cures* with another's languish: Rom. I_2 48 VI. 498 (= gets(is)cured); Suns of the world *may stain* when heaven's sun staineth. Son. 33_{14} IX. 300; If virtue's gloss *will stain* with any soil, Love II_1 48 II. 134. Your white canvas doublet *will sully* Hy 4 A II_4 71 IV. 317 (= get(be)soiled).

β) Inchoativ oder reflexiv: What was so frozen but *dissolves* with tempering, Ven. 565 IX. 173; even as a form of wax | *Resolveth* from his figure 'gainst the fire? John V_4 24 IV. 104; Glory is like a circle in the water | Which never closeth to enlarge itself | Till by broad spreading *it disperse* to nought. Hy 6 A I_2 133 V. 16; Break thou to pieces and *consume* to ashes, H 6 A V_4 92 V. 110; though marble *wear* with raining. Lucr. 560 IX. 227; glutton-like the feeds, yet never *filleth*; Ven. 548 IX. 172; the new volumes *sold freely*, Traill, Sterne (EML.).

c) *α*) Reflexiv: young men, when *they knit* and *shape* perfectly, do seldom grow to a further stature, Bacon Adv. L. p. 39; the bright chains | *Eat* with burning cold into my bones. Shelley, Prom. I_1; When the rocks *split* and *close* again behind: Shelley, Prom. I_1; reaming swats, that *drank* divinely; R. Burns, Tam. Shant. v. 40.

β) Reflexiv mit admissivem Sinn: Let us, like merchants, show our foulest wares, | And think, perchance, *they 'll sell;* Troil. I_3 359 VI. 38; an old cloak *makes* a new jerkin; Wives I_3 16 I. 214.

d) it (arm) *feels* a little stiff and painful Byron, Sard. III_1 p. 411.

Tübingen. W. Franz.

WILLIAM BLAKE UND DIE KABBALA.

William Blake baut in seinen prophetischen Büchern aus den Stoffen seiner Seele ohne Vorbilder die Ewigkeit auf. Blicken wir in seine Visionswelt hinein, so denken wir kaum an Einflüsse, so überwältigend stark ist der Eindruck des Ursprünglichen, Schöpferischen, Eigensinnigen. Und doch hat Blake, bevor er seine mythologische Welt mit einer Kühnheit, wie sie unter unsern Zeitgenossen vielleicht einem Lord Dunsaney noch eignet, zu schaffen begann, in alten Büchern viel gelesen. Er muß von der Gnosis gehört haben, die durch einen inferioren Gott, den Demiourgos, Sohn der Sophia, die Welt schaffen laßt. Diesen Gott identifiziert sie wie Blake mit Jehova, dem Gott des alten Testaments, dem Gott des Gesetzes und der blinden Schöpfung. Die schaffenden Urkräfte, die Äonen, läßt sie durch Emanation entstehen, die Emanation, die bei Blake eine so große Rolle spielt. Einmal sogar erwähnt auch er noch den Äon[1]). Vielleicht dürfen wir den Ausdruck, mit dem sich bei ihm keine besonders klare Vorstellung verbindet, als ein gnostisches Wortecho betrachten. Gerne vertiefte er sich in die Schriften Jakob Boehmes, die ihm in John Laws Übersetzung mit Illustrationen, die er ebenso hoch wie Michelangelos Werke schätzte, zur Verfügung standen, und da las er von dem Geist, der von Gott stammt und in uns ruht als Urquell alles Wissens. Reden wir deshalb vom Himmel und der Entstehung der Elemente, so reden wir nicht von fernen Dingen, sondern von Dingen, die in unserm Leib und in unserer Seele geschehen[2]). In unserer »Imagination«,

[1]) Jerusalem, Ausg. Ellis II 19. Der 'ewige Mensch' oder Albion ist in Verzweiflung, vergeblich sucht er auf seiner Wanderung durch die dunkle Welt Ruhe: *Seeking for rest and finding none, and hidden far within, His Eon weeping in the cold and desolated Earth.*

[2]) Jakob Böhme, De tribus principiis, Kap. 6, Sämtliche Werke, Ausgabe Schiebler, 3. Band, S. 52 (Leipzig 1841).

so drückt sich Blake aus, liegt alles. In ihr ist alles Sein und alles Geschehen. Böhmes Einfluß ist allgemeiner Natur und läßt sich nicht genau umschreiben. Ähnlich steht es mit Blakes Verhältnis zu Swedenborg, dem Arthur Symons in seinem Buche[1]) einige Aufmerksamkeit schenkt. Die endlosen Entsprechungen zwischen der materiellen und der geistigen Welt fand Blake bei Swedenborg vor, wobei wir allerdings nicht vergessen dürfen, daß er sie auch bei Böhme finden konnte[2]).

Sicher scheint mir aber, daß Blake oft Blicke getan hat in ein altes kabbalistisches Buch. Hier sah er, wie die jüdischen Philosophen mit mystischer Feierlichkeit an den heiligen Namen der Bibel klebten, die sie in ihre Silben und Laute zerlegten, deren jedem wieder eine besondere Zeugungskraft zugemutet wurde. Alle Welten waren Namen und Buchstaben, und die Welt des universalen Kleides der Erscheinung trug einen Namen, das Tetragrammaton, der alles umfaßte. So schuf sich auch Blake eine Welt der Namen, die sich ihm beim Durchschweben seines imaginativen Reiches unwillkürlich über die Lippen drängten: Urizen, Los, Enitharmon, Beulah, Orc, Tharmas, Luvah. Sie waren für ihn Wirklichkeiten, er glaubte an sie, und in seinen Aschyleïschen Chören voll Schicksal und Furcht verweben sich diese sinnlosen Wohllaute mit gangbaren Begriffsbezeichnungen zu schönen Melodien. Hier, in den kabbalistischen Geheimbüchern, las er auch, wie stufenweise ein Ewigkeitslicht die Hülle des nächsthöheren bildet[3]). Wenn

---

[1]) Arthur Symons, William Blake, London 1907, besonders S. 90—96.

[2]) Vgl. besonders »Aurora«, Bd. 1, 28: »Das Inwendige oder Hohle im Leibe eines Menschen ist und bedeutet die Tiefe zwischen Sternen und Erde; der ganze Leib mit allem bedeutet Himmel und Erde; das Fleisch bedeutet die Erde und ist auch die Erde; das Blut bedeutet das Wasser und ist auch vom Wasser usw.« — Vgl. auch »Der Weg zu Christo« (Bd. 1, 144): »Es ist die sichtbare Welt ein Bild und Wesen alles dessen, was die Welt ist. Und die sichtbare Welt ist eine Offenbarung der inneren geistlichen Welt . . . ist ein Gegenwurf der Ewigkeit.«

[3]) Ich zitiere aus dem vierbändigen Werk [des Knorr von Rosenroth]: Kabbala Denudata seu Doctrina Hebræorum . . . opus . . . in quo ante ipsam translationem libri difficillimi . . . cui nomen Sohar . . . praemittitur Apparatus cujus pars prima continet Locos Communes Cabbalisticos . . . pars secunda vero constat e Tractatibus variis tam didacticis quam polemicis . . . Sulzbaci, Typis Abrahami Lichtenthaleri, 1677, Prostat Francofurti apud Zunnerum. Band II enthält die polemischen Schriften. Der zweite Teil. Band III: Liber Sohar Restitutus, Drei Teile, deren erster den dritten Band füllt. Der dritte

wir Blake in »Jerusalem« f. 54, Z. 1—5 sagen hören: *In great Eternity, every particular Form gives forth or Emanates Its own peculiar Light, and the form is the Divine Vision, and the Light is his Garment* (Ausg. Sampson, 1905, S. 353), so läßt dies bei ihm auf diese eigenartige kabbalistische Vorstellung — auch Licht ist ein Kleid — schließen. Die Ähnlichkeit der Auffassung springt aber noch mehr in die Augen, wenn wir die eigentliche Schalentheorie der Kabbalisten näher betrachten. Was außer der Heiligkeit steht, ist bloße Rinde, Schale (auf Hebräisch »Klippoth«, cortex, putamen). Aus den sieben präadamitischen Königen wurden bei ihrem Falle neue Stoffe geschmolzen. Ihre beste, höchste Essenz wurde zur emanativen, die nächsthöchste zur kreativen, die weniger gute zur formativen und die noch schlechtere zur faktiven Welt. Die niedrigste ihrer aller erstarrte zur Rinde, die wir in der stummen, vegetierenden, sehenden und sprechenden faktiven Welt vorfinden. So ist die ganze sichtbare Welt der Erscheinung nur lichtverdeckende »Schale« (*shell* genannt in den englischen Abhandlungen über Kabbalistik). Blake steht ganz auf dem Boden dieser Auffassung, und sein Bild von der »blauen weltlichen Schale« dürfte wohl Erinnerung an diese kabbalistische Vorstellung sein. *Seven mornings Los heard them, as the poor bird within the shell Hears its impatient parent bird; and Enitharmon heard them But saw them not, for the blue Mundane Shell enclos'd them in* (Milton, Ellis I 19). Ich weiß nicht, ob wir nicht auch symbolisch an den »Ort der Schalen« und nicht nur äußerlich an den »Ort der Muscheln« denken müssen bei jener Stelle in »Vala«, wo Tharmas, der Geist der vegetabilischen Kraft und des blinden Wachstums, auf Felsen im Meere sitzt und mit sehnsüchtiger Stimme seine Emanation Enion, die ihm ferne bleibt, anruft: "*O, Enion! my weary head is in the bed of death, For weeds of death have wrapped around my limbs in the hoary deeps.*

Teil, Pneumatica Kabbalistica genannt (Tractatus I, Tractatus II: de revolutionibus animarum) füllt den vierten Band. Dieser zweite Hauptteil (Band 3 und 4) ist gedruckt: Francofurti, Sumptibus Joannes Davidis Zunneri. Typis Balthasar. Christoph. Wustii Sen. 1684.

Bd. 4 (De Revolutionibus Animarum), S. 320, § 1: Hinc nunc sciendum est, quod omnia lumina sibi invicem involvantur, ut unum quasi sit vestimentum alterius a gradu summo usque ad imum.

I sit in the place of shells and mourn, and thou art closed in clouds." (Vala, Ellis II, IX)

Wenn Blake seine kabbalistischen Bücher weiter durchblätterte, so fand er eine Zeichnung des sephirotischen Baumes, mit der Krone Kether hoch oben, der sich das menschliche Haupt des Adam Kadmon anschloß, dem der ganze Körper bis herunter zu den Füßen folgte, oben beim Haupt die emanative, bei den Armen die kreative, bei den Beinen die formative und unten bei den Füßen die aktive Welt in sich schließend [1]). Dieser erste Adam enthielt vor aller Schiedlichkeit die ganze Welt in sich, und gar viel Wunderbares wurde über ihn erzählt. Aus dem Lichte des Unendlichen ward er erstrahlt. Er, der Erstrahlte, fing nun seinerseits vom Licht des Unendlichen so soviel in sich auf, als er ertragen konnte, während die Überfülle des Lichtes wieder durch fünf Öffnungen aus ihm ausströmte und dann in die fünf Lichter oder Seelengrade ausbrach. Es strahlt das Licht aus durch Schädel, Augen, Ohren, Nase und Mund [2]) wie durch »Fenster«, durch die die Sonne scheint [3]). Beachten wir gleich hier, wie die fünf Sinne gewissermaßen als Kanäle erscheinen, durch die das Unendliche ins Endliche fließt, eine Auffassung, die sofort an Blake erinnert, der die Sinne die »fünf Fenster« genannt hat, die einerseits aus dem Bild des Himmels ein Zerrbild machen,

[1]) Eine solche Zeichnung findet sich z. B. in der Kabbala denudata, Bd. 2, 232.

[2]) Dissertatio Sexta (Band II [2], S. 120): Iuxta hypothesin R. Jizchak Lorjensis, Adam Kadmon in medio corporis sui intentionalis statuit diaphragma quoddam, contraxitque lucem suam in partem corporis sui supernam, quæ præ copia foras promicuit per quasdam aperturas, ibi inventas, nempe capitis, oculorum, aurium, nasi et oris: adeo, ut erumperet in quinque lumina, vel gradus animae.

[3]) Das Bild von den »fünf Fenstern« des ewigen Lichts findet sich in dem ersten Teil des Apparatus, den Loci communes cabbalistici, Bd. I, S. 31. [Zuerst wird S. 30 die »Erstrahlung« Adams erklärt: Adam Kadmon est emanans primum Aziluthicum a Luce Infiniti intra spatium evacuatum immissum.] Dann kommt S. 31 die Erklärung des Ausbrechens des Lichtes in Adam K.: Cum enim Lux Infiniti nimis esset excellens atque magna, fieri non poterat ut sufferetur, atque susciperetur, nisi mediante hoc Adam Kadmon: quippe qui nec ipse quoad naturam suam intimam suscipi atque tolerari potest, nisi postquam lumina ipsius iterum extra ipsum emanarunt per certa quædam foramina, quae quasi fenestrae sunt; vocanturque in illo aures, oculi, nasus et os.

anderseits aber doch die einzigen Durchgänge zum Ewigen sind, die uns der große Akt der Schiedlichkeit gelassen hat. Ich gebe hier beide Betrachtungsweisen wieder. Die erste findet sich im »Ewigen Evangelium«:

This life's Five Windows of the Soul
Distorts the Heavens from Pole to Pole,
And leads you to Believe a Lie
When you see with, not through, the Eye
That was born in a night, to perish in a night,
When the soul slept in the beams of light[1]).

Die zweite steht in dem prophetischen Buch über »Europa«:

Five windows light the cavern'd Man; thro' one he breathes the air;
Thro' one hears music of the spheres; thro' one the eternal vine
Flourishes that he may receive the grapes; thro' one can look
And see small portions of the eternal world that ever groweth;
Thro' one himself pass out what time he please, but he will not,
For stolen joys are sweet, and bread eaten in secret pleasant[2]).

Durch Adam Kadmon wurde also die Welt emaniert, und sein edelster Teil, das Haupt, ist ausstrahlendes Gefäß des Lichtes. Es bildet eine aen-sophische emanative Welt für sich. Und zwar entspricht hier wieder jeder Einzelteil sechs emanativen Personen: 1. Die Krone dem heiligen oder verborgenen Alten oder Adam Kadmon im engeren Sinne des Wortes, 2. das Licht des Hauptes dem Arich Anpin, 3. das Licht des Gehirns oder der Augen dem Vater, 4. das Licht der Ohren der Mutter, 5. das Licht der Nase dem Seir Anpin, 6. das Licht des Mundes seiner Gattin[3]). Hier interessiert es uns, zu erfahren, daß Arich Anpin dem primum mobile und dem Sternen- und Planetenhimmel entspricht, der Vater dem Wasser, die Mutter dem Feuer, Seir Anpin der Luft und seine Gattin der Erde[4]).

---

[1]) Sampson, The Poetical Works of W. B., Oxford 1905, 254.

[2]) Ebda. 255, Fußnote.

[3]) Dissertatio Quinta (Band II² 125): Hic addimus quod Adam primus et lumina ejus sint principia et exemplaria sex personarum emanativarum, hoc modo: Adam Kadmon est principium Senis Sancti, qui etiam vocatur Senex Senum occultus, sicut lux cranii et cerebri refertur ad Arich Anpin, qui est Corona Aziluthica, et sapientia prima et occulta. Lux oculorum, concepto suo interno est principium et exemplar Patris. Lux aurium, matris. Lux nasi, Seir Anpin. Et lux oris, uxoris ejus.

[4]) Ebenda 124: Arich Anpin . . . correspondet primo mobili, coeloque stellato et planetarum: deinde pater, qui est Intellectus gradus Chesed, correspondet elemento aquae: mater, a qua Rigores excitantur, igni: Seir Anpin, aëri; et Uxor ejus, terrae.

Dieser Adam Kadmon enthält also in sich buchstäblich alles, auch die Erde und das Sternenheer. Er ist ein Makrokosmos, der alles durch die erste Ursache Verursachte umfaßt[1]. Er enthält auch alle individuellen Seelen in sich, von denen die einen zu seinem Haupte, die andern zu seiner Nase und wieder andere zu dessen weiteren Körperteilen gehören[2]. Manchmal wird uns dieser Adam Kadmon viel konkreter vorgeführt. Da hören wir buchstäblich, daß Adam Protoplastes sich von einem Ende der Welt bis zum andern erstreckte[3]. Als er aber sündigte, schrumpfte sein Riesenleib zusammen[4], Glieder verließen ihn[5], und der emanative Glanz wich von ihm[6]. Sein Haupt, seine Kehle und sein Hals ruhten jetzt im Paradies, sein Körper auf der übrigen Erde, sein Hinterteil in Babel[7].

Blake hatte eine solche kabbalistische Zeichnung des Adam Kadmon und ihre Interpretation

---

[1]) Ebenda 109: sicut homo est microcosmus, sic Adam Kadmon macrocosmus, continens omnia causae primae causata.

[2]) Adumbratio Kabbalae (Bd. IV^2 56): Nosti enim assertionem nostram, quod Adam Protoplastes constiterit ex omnibus animarum individuis, ita ut quaedam ad caput ejus, quædam ad oculos, quædam ad nasum, et sic alia ad cætera membra ejus omnia pertinerent.

[3]) De Revolutionibus Animarum (Bd. IV^1 304) atque dixerunt Magistri nostri bonæ memoriæ, quod Adam Protoplastes sese extenderet ab una extremitate mundi usque ad alteram illius extremitatem.

[4]) Ebenda 304: Cum autem peccaret Adam Protoplastes, diminuta dicitur statura et delapsa ab ipso membra ejus, quæ sunt omnes animæ trium mundorum creationis, formationis et factionis.

[5]) Ebenda 442: Cum enim peccaret Adam protoplastes, multa membra ab ipso delabeantur.

[6]) Ebenda 320: Sed quia ibi jam expositum est, quod omnis species animarum, quæ de mundo emanativo est, vocatur splendor supernus, sicut etiam dicitur in Sohar Cantici Canticorum: Iste splendor supernus autem ab Adamo secessit.

[7]) Ebenda 312: Hinc jam liquet, quomodo protoplastes in se comprehenderit totum hunc mundum a terra nimirum Israëlitica usque a Babelicam et porro: Item quod tres mundi inferiores omnes in illo fuerint juxta statum suum pristinum, quamvis longe fuerint altiores quam nunc ... Patetque, quomodo cum conderetur, Caput ejus gutturque et collum fuerit in Paradiso; et corpus ejus in reliquo mundi tractu. (In dem Schema aber S. 309 liegt das Haupt Adams nach dem Fall in der emanativen Region, Hals und Kehle, wo das Paradies ist, der Körper in Israel, die untern Teile in Syrien, die Füße jenseits der Erde.)

im Sinne, als er das große prophetische Gedicht *Jerusalem* in Angriff nahm. Hier erstaunt er die Kritiker durch eine unverständliche symbolische Geographie. Poplar, Paddington, Malden, Canterbury treten auf als Teile des großen Albion, und die Mystifikation wird noch größer, wenn wir den Blick auf eine der Illustrationen werfen, die er der Dichtung beigegeben hat. Hier stellt er seinen eigenen Körper in großer Ausdehnung dar, der das ganze Universum mit Sonne, Mond und Sternen enthält. Es ist natürlich Adam Kadmon — als Albion vom Jüdischen ins Britische verschoben —, der uns hier entgegentritt. Und indem er sich diesen Adam Kadmon vor Augen hält, sagt Blake, der von der Identität von Gott und Mensch — die ja gerade in dem Worte Adam Kadmon zur Formel wird — so durchaus überzeugt ist, in der Einleitung zu Jerusalem: *After my three years' slumber on the banks of the Ocean, I again display my Giant forms to the Public.* Was weiter folgt, bestätigt unsere Vermutung, daß Blake kabbalistische Kenntnisse hatte, aufs glänzendste. Denn scheinbar phantastisches Geschwätz erhält Sinn und wird uns leicht erklärlich, wenn wir an die jüdische Mystik denken. Er behauptet nämlich, Britannien sei der ursprüngliche Sitz der patriarchalischen Religion. Die Juden aber leiteten ihre Abstammung von Abraham, Heber, Schem und Noah ab, die Druiden gewesen seien. (Meinetwegen eine Marotte Blakes!) Sie aber, die Juden, hätten eine Überlieferung, daß der Mensch ursprünglich in seinen mächtigen Gliedern alle Dinge im Himmel und auf Erden und auch alle Tiere enthalten habe. Jetzt aber ist die Sternenpracht den mächtigen Gliedern Albions entflohen[1]).

[1]) Ausgabe Sampson 1905, 354: '... Your Ancestors derived their origin from Abraham, Heber, Shem, and Noah, who were Druids, as the Druid Temples (which are the Patriarchal Pillars and Oak Groves) over the whole Earth witness to this day.

'You have a tradition that Man contain'd in his mighty limbs all things in Heaven and Earth, this you received from the Druids.

'"But now the Starry Heavens are fled from the mighty limbs of Albion."

'Albion was the Parent of the Druids, and in his Chaotic State of Sleep Satan and Adam and the whole World was Created by the Elohim.

Der Parallelismus mit der Kabbala ist geradezu in die Augen springend. Die angeführten Verse sind besonders auffallend:

But now the starry Heavens are fled from the mighty limbs of Albion.	Iste splendor supernus autem ab Adamo secessit.
	(Revolutio Animarum, S. 320.)

Die kabbalistische Vorstellung eines *homo generalissimus* liegt auch Blakes Jesusgestalt zugrunde, die jenseits von Gut und Böse, von Tugend und Sünde steht, die aber auch zu gleicher Zeit durch und durch vermenschlicht ist. Blake porträtiert sie in seinem »Ewigen Evangelium«. In Satans Versuchung hat Christus die menschliche Beute dem Gesetz und der Religion entrissen. Dagegen wehrte sich der unerlösbare Teil der Welt, der in dem »schattenhaften Menschen« spricht, der sich einst von Christi Gliedern trennte:

Then Roll'd the shadowy Man away
From the limbs of Jesus[1]).

Diese Loslösung eines bestimmten Teiles von dem Corpus eines *homo generalissimus* erinnert wieder sehr stark an Adam Kadmon, dem beim Sündenfall bestimmte Glieder entwichen.

Die Kabbala hat also einige wenige, aber deutliche Spuren in Blakes prophetischen Büchern hinterlassen. Man könnte vielleicht noch an Blakes Vögel erinnern, die gleich Engeln Kunde von der Erde zum Himmel tragen[2]). Auch in der Kabbala spielt der Vogel eine ähnliche Rolle. Wenn er fliegt, dann wird die Luft bewegt und ihre Dichtigkeit verdrängt, so daß die heilige Stimme von oben durchdringen kann[3]).

'... If your tradition that Man contained in his Limbs all Animals*) is True, and they were separated from him by cruel Sacrifices ...

Wenn Sampson hinzufügt: It will be unnecessary to explain to any student of Blake that 'Jews' here as little mean the Hebrew race as 'Jerusalem' means the city so named, so ist das allerdings richtig, lenkt uns aber von jener innern geheimen Bedeutung ab, die Blake in dem Namen 'Juden' verborgen hält.

[1]) Ausg. Sampson 1905, 260.

[2]) Milton (Ellis I 35): Just at the place to where the Lark mounts is a Crystal Gate. It is the entrance of the First Heaven, named Luther; for the Lark is Los's Messenger thro' the twenty-seven Churches.

[3]) De Revolutionibus Animarum, S. 463,

---

*) Auch die Tiere bringt der Kabbalist in Adam unter: Revolut. Animarum, 223 Notandum ... quod Animalium locus sit in mundo Jezirah (d. h. in der »formativen« Welt) proxime ad Thronam Gloriae seu mundum Briah (d. h. bei der nächst höhern »kreativen« Welt).

Natürlich ist auch dieser kabbalistische Einfluß bei Blake nur ganz allgemeiner Natur. Ein paar Ideenbilder verwoben sich in die reiche Fülle seiner Visionserscheinungen, und es fällt jetzt schwer, sie nachträglich aus Blakes verwickelter Stickornamentik loszulösen.

Noch eine wichtige Frage erhebt sich: Was für ein kabbalistisches Werk hat Blake zur Verfügung gestanden? Diese Frage ist von hier aus schwer zu beantworten. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß er das vierbändige Werk *Kabbala Denudata*, Frankfurt 1677—1684, aus dem wir beständig zitiert haben, in den Händen gehabt hat. Daß er sich der für ihn großen Mühe der Lektüre dieses Werkes unterzogen hätte, könnten wir wohl annehmen, wenn wir bedenken, wie fesselnd für ihn der Inhalt sein mußte, und wie er im Laufe der Zeit sich eine Kenntnis des Lateinischen, Griechischen, Französischen und Hebräischen erwarb, so daß er die Bibel in verschiedenen Sprachen lesen konnte [1]). Wir würden dann annehmen, daß er sich in die vielen, auch spätern Kommentare dieses Buches, die die Geheimlehre von allen Seiten beleuchten und erweitern, vertieft hätte. Es können ihm aber auch auf Umwegen kabbalistische Kenntnisse zugetragen worden sein. Sicher ist, daß man sich in England, besonders im 17. Jahrhundert, mit der Kabbala beschäftigte. Unser Werk bringt in der Pars Secunda des Apparatus in Librum Sohar (Band II) eine kritische lateinische Abhandlung aus der Feder des Cambridger Gelehrten Henry More (1614—1687) über einen kabbalistischen Traktat, den Liber Druschim des Isaak Loriensis. (*Quaestiones et considerationes in tractatum primum Libri Druschim . . . Autore Isaaco Loriensi.*) Die Abhandlung wird vom Herausgeber durch eine lange *Amica Responsio* beantwortet. Darauf repliziert Henry More mit einer neuen langen *Ulterior Disquisitio*, der ein höfliches Entschuldigungsschreiben in englischer Sprache vorausgeschickt wird. Ihm entnehmen wir, daß Knorr von Rosenroth eifrig damit beschäftigt ist, ein gelehrtes Werk über die Kabbala zu schreiben und zu veröffentlichen. More empfiehlt ihm dabei, ein kabbalistisches Sachlexikon anzulegen — der erste Band des Werkes ist ein solches! — damit das Buch gekauft werde: *and make the buk more saleable, and the more*

[1]) Cambridge, History of English Literature, XI 181.

effectually invite men to search into those studies, and to understand what there is in the Jewish Cabbala. Der freundliche Brief ist von Ragley aus geschrieben und trägt das Datum des 22. April 1675. Dieser Henry More hat selber ein kabbalistisches Werk verfaßt: *Conjectura Cabbalistica . . . or a Conjectural Essay of Interpreting the Mind of Moses, according to a Threefold Cabbala: viz. Literal, Philosophical, Mystical, or Divinely Moral* 1653. Überhaupt reizt ihn als Platoniker das Studium der Geheimwissenschaften, und so sehen wir ihn nach dem Tode des Okkultisten Joseph Glanvil (1636 bis 1680), des Hofpredigers Karls II., dessen *Sadducismus triumphatus, or a full and plain evidence concerning Witches*, London 1681, herausgeben. (1701 in Hamburg auch in deutscher Übersetzung erschienen.) Damals blickte die englische Geistlichkeit nicht unfreundlich auf den Aberglauben des Volkes, weil sie in ihm einen wertvollen Bundesgenossen gegen das Freidenkertum erkannte. Sie begrüßte das Übersinnliche, das ja dann bald nachher in der romantischen Literatur zum Ausdruck kommt. Die Rolle, die das Übersinnliche im 18. Jahrhundert spielt, ist noch nicht genügend erklärt [1]). Es würde sich bei einer Untersuchung dieser und ähnlicher Fragen empfehlen, auch auf solche Werke wie das von Glanvil zu greifen. Ich nenne noch das Buch des Geistlichen Richard Baxter (1615—1691), *The certainty of the world of spirits Fully evidenced by the unquestionable histories of apparitions, operations, witchcrafts, voices* etc., London 1691 (Deutsch unter dem Titel: »Die Gewißheit der Geister, gründlich dargetan durch unleugbare Historien von Erscheinungen, Wirkungen, Zaubereien, Stimmen« usw., Nürnberg 1691, 1731, 1755. Neu durch J. Kerner, Reutlingen 1838).

Allerdings hat die Übersichtlichkeit des Okkultismus und der englischen Gotik mit Blakes Mystik kaum mehr verwandte Züge aufzuweisen, wenn sie auch in letzter Linie auf denselben Ursprung zurückgeht.

Z. Z. Basel. Bernhard Fehr.

[1]) Eine fleißige Arbeit ist die Dissertation von C. Thürnau, Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Romantik, Palaestra 55, Berlin 1906. — Die Gießener Dissertation von W. Paterna, Das Übersinnliche im englischen Roman, 1915, und das umfängliche Buch von Dorothy Scarborough, *The Supernatural in English Fiction*, New York 1917, gehen über H. Walpole's *Castle of Ortranto* nicht hinaus.

ALLITERATION UND REIMKLANG IM MODERN-ENGLISCHEN KULTURLEBEN.

I.

Peers or People, so stellte der später mit der »Titanic« vorzeitig um das Leben gekommene Herausgeber der Review of Reviews, der Friedensapostel W. T. Stead, im Jahr 1907 die alliterierende Alternative im Kampf zwischen Unterhaus und Oberhaus. *50 Points against the Peers* hallte es in einer Pennyflugschrift des Daily News-Verlags wider, *The Peers against the People, The Poor against the Peers* wurden zum Schlagwort radikaler Parteiredner. *Ohne Kanitz keine Kähne* fiel mir sofort aus der Zeit des Kampfes um die deutsche Flottenvermehrung ein; *Von Bassermann bis Bebel* hieß es später in der innerdeutschen Politik, *Zum Henker mit dem Höllenfrieden* 1919 in der äußeren.

Eine schier unendliche Zahl von (allerdings recht verschieden zu bewertenden) Untersuchungen, die die Alliteration als Hauptzweck oder nebenher behandeln, ermöglicht uns für das Englische von den ältesten Zeiten fast bis zur Gegenwart einen ziemlich genauen Einblick in die Verwendung der Alliteration jeder Art in der Literatur. Danach ist ihr überreicher Gebrauch im englischen Kulturleben, zumal der komplizierteren neueren Zeit, geradezu eine Selbstverständlichkeit.

Schwierigkeiten bereitet höchstens die Abgrenzung. Außer Betracht gelassen sind im folgenden:

1. lautmalende Wortbildungen des Typus *fiddle-faddle* (wofür übrigens das Buch von Lina Eckenstein, Comparative studies in nursery rhymes. Lo. 1906. Brit. Mus. 12431 r. 3 weitere Belege bietet); diesem Typus kann man angliedern Fälle wie *world-woe* für das sonst direkt übernommene *Weltschmerz* neben *world-weariness, shell-shock* (durch den Krieg vorläufig allgemein gebräuchlich geworden) und vielleicht auch Wort-

folgen wie *Beatty's Battle* (Gedichttitel Empire Rev. Okt. 1916, S. 397).

2. Der Alliteration verwandte Stilmittel verschiedener Art, vertreten z. B. durch Fälle wie *One Man, One Vote* (Wahlrechtsschlagwort vor dem Kriege), danach im Kriege gebildet *One Man, One Pudding* (für Soldaten zu Weihnachten), *One Man, One Helmet* (für Londoner Schutzleute, vgl. D. Chron. 5. 2. 18 4 4); *Food Bungling and Food Gambling* (W. Disp. 13. 5. 17 5 1); *unwept, unhonoured, and unsung* (Nat. Rev. April 1915 S. 168); *Ton-for-Ton Policy* (D. Chron. 24. 11. 16 3 3); *an Eight Hours Bill from bank to bank* (bergmännischer Fachausdruck W. Disp. 23. 2. 19 6 3); *There are soldiers and soldiers* (Trevor, The Army as it is 1913), vgl. *There are Bolsheviks and Bolsheviks* (Nation, Lo. 8. 3. 19 667 1); *Pictures and Picturegoer* (Name einer Kinozeitschrift); *Our warworn and worn-out statesmen* (Nat. Rev. Dez. 1918 S. 399); *Greater than the Greatest* (H. Drummond, 1915).

3. Syntaktisch-grammatische Erscheinungen, z. B. des verschwenderischen Zugs der Sprache, charakterisiert durch *A wild, wild Rose* (Lied von D. Forster 1914) oder durch Liederrefrains wie *Sea, Sea, Sea, why are you angry with me* oder *Me! Me! Me and my girl* oder durch Grenzfälle wie *Nothing and nobody . . . could hold Mr. Wilson . . .* (Engl. Rev. Aug. 1918 S. 129); ferner ausgesprochene Belege für psychologisch-syntaktische Gruppenbildung.

Die unendliche Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit des englischen Kulturlebens spiegelt sich in der Qualität, Quantität, Betonung und Stellung der Alliteration zunächst wieder.

a) Qualität. — An die verlorene vokalische Alliteration erinnert — eine contradictio in adjecto — die optische Alliteration: ***A**ctor and **A**uthor* (Überschrift eines Artikels betreffend den verstorbenen Sir H. Beerbohm-Tree, D. Chron. 13. 10. 16 6/5); im Cornh. Mag. Mai 1918 S. 474 beginnt ein episches Gedicht *The Somme* mit den Worten *From **A**miens to **A**bbeville My swollen waters race; It* [sc. Spitzbergen] *is **E**ldorado and **E**lysium combined* (World Lo. 14. 12. 18 17 2); *Exit John Bull, having ceased to sing "Rule Britannia"; enter the **A**dmiral of the **A**tlantis, his drums striking up »Deutschland über alles«* (Everyman 2. 2. 17 S. 322).

In der Auffassung der Qualität der konsonantischen Alliteration gehen für die neuenglische Zeit die Ansichten bekanntlich weit auseinander. Ich erinnere nur an die radikale Stellungnahme Robert Louis Stevensons (Contemporary Rev. 1885, 47, 548 ff.) und nach ihm die von W. P. Chalmers (Marb. Diss. 1912), anderseits an die konservative von M. Zeuner (Diss. Halle 1880). Angesichts des aus dem englischen Kulturleben, besonders der neueren und neuesten Zeit, vorliegenden Belegmaterials müssen wir schon zwischen reiner und unreiner konsonantischer Alliteration unterscheiden. Erstere knüpft an klassisch-englische Verwendung an; letztere könnte man mit den Verfallstypen der spätaltenglischen und mittelenglischen Zeit sowie mit ihren zahllosen volkstümlichen Ausläufern (vgl. *Cruwys and Crocker and Coplestone When the Conqueror came were all at home* oder den Witz *Peebles for pleasure*) in historische Parallele stellen; in neuerer Zeit (nicht erst seit dem Weltkrieg) erscheint sie fast als ein Symptom des umwälzenden, z. T. anarchischen Charakters, der die englische Sprache wie überhaupt das gesamte englische Kulturleben erfaßt hat. Von diesen Gesichtspunkten aus möge man die folgenden — hier wie auch sonst mit äußerster Beschränkung gegebenen — Beispiele beurteilen; eine gewisse Beliebtheit labialer und dentaler Alliteration läßt sich beobachten, ebenso eine solche der Verbindung kulturell zusammengehöriger Dinge, die z. T. formelhaft werden:

It . . . was quoted in Parliament, press, and pulpit (R. Whiteing, Ring in the New, Tauchn. S. 191). — *Pulpit, Platform, and Parliament* (C. S. Horne 1913). — *Press, Platform, and Parliament* (S. L. Hughes 1918). — *. . . Chauvinism . . . finds facile [!] expression in platform, press, and pulpit* (The New Europe 12. 12. 18 S. 193). — *The People and the Parliament* (W. Coates 1918). — *Priests and people in Ireland* (I. F. McCarthy 1914). — *Mrs. Pretty and the Premier* (Theaterstück 1916). — *Peace, Pelmanism, and Prosperity* (Reklame-Anzeige John Bull 21. 12. 18 S. 11). — *Buy British* (Tagesmotto englischer Wirtschaftspolitik Everyman 4. 12. 14). — *Flight without Formulae* Commandant Duchêne 1914. — *Faith and Freedom* (Sammlung religiöser Aufsätze 1918. — *Troops and Trade Disputes* (Überschrift Westm. Gaz. 23. 4. 14). — *Through Terror to Triumph:* Speeches and pronouncements (Lloyd George 1915). — *Study and Stage* (W. Archer 1899). — *Cash and Credit at Oxford* (Überschrift betr. Zahlmodus für Studenten Times 2. 5. 14). — *. . . Forbes Robertson . . . to retire from the glory and glamour of the footlights.*

b) Die Quantität der Alliteration in der Prosa des englischen Kulturlebens hat natürlich trotz übersprudelnder Fülle

ihre Grenzen. Allgemein gesprochen ist sie bei unmittelbarer Aufeinanderfolge der alliterierenden Wörter in längeren Sätzen in jeder Sprache auf den Laut beschränkt, mit dem in ihr der bestimmte Artikel anfängt, also im Deutschen mit *d* (einen Scherzsatz dieser Art von 38 Wörtern teile ich auf Wunsch privatim mit), im Französischen mit *l*, im Englischen mit *th* usw. Bescheidenere Möglichkeiten werden durch folgende Belege gekennzeichnet:

Ministerial meddling means military muddling (Zitat aus D. Mail in D. Chron. 22. 1. 18 4/3). — *Woodrow Wilson wins war without war* und *W. W. will win war* (Schlagwörter). — Didaktischer Scherzsatz *that that that that one is is not that that that other one is.*

Die außer der zweifachen Alliteration üblichen Formen sind die mit drei, selten mit vier Alliterationswörtern:

Brief, bright, and brotherly (Sinnspruch für Versammlungen in Privathäusern aus Anlaß des Munitionsfeldzuges, D. Chron. 17. 8. 15). — *Fancies, Fashions, and Fads* (R. Nevill 1913). — *Minister, Mayor, and Merchant* (H. F. Morriss 1914). — *Musings and Memories of a Musician* (Sir G. Henschel 1918). — *The World on Wings and Wheels* (G. Biss, World Lo. 30. 11. 18, S. 22). — *The Chancellor of the Exchequer . . . is raving, raging, and ranking against all who dare to criticise the National Insurance Bill* (D. Tel. 16. 10. 11). — *Railroads, Rates, and Regulation* (W. Z. Ripley 1913). — *Sun, Sand, and Sin* (I. Kennedy 1916). — *Coal and Cotton against Compulsion* (D. Chron. 30. 8. 15 S. 7). — — *In short, if you will pardon my blunt alliterative way of speaking, your speech, at this distance, sounded like blazing, bombastic, bullying bunkum* (Major Ch. W. Gordon, Kaplan bei den kanadischen Truppen, offener Brief an Bethmann-Hollweg).

c) Für die Betonung gilt grundsätzlich und für meinen Sonderfall das Gleiche wie für die Qualität (vgl. R. L. Stevenson a. a. O.; E. Leiblein über Morris, Würzb. Diss. 1913; A. Kroder, Shelleys Verskunst 1903; M. Zeuner a. a. O.):

H. Irving, Record and Review (Ch. Hiatt 1899). — *London to Ladysmith via Pretoria* (W. Churchill 1900). — *Bloch and Blockade* Gedichttitel, betr. den Propheten des Stellungskriegs, D. Chron. 22. 1. 16). — *Matches and Munitions* (Überschrift W. Disp. 28. 1. 17 3/2). — *Rearities and Responsibilities* (Titel von Leitaufsatz Times 14. 5. 14). — *Memorials and Monuments* (Hist. Modellbuch für Kriegsdenkmäler 1915). — Ein Zwitter ist *Democracy and Diplomacy* (A. Ponsonby 1916). — NB. Der dänische Theologe J. P. Bang schrieb 1917 *Hurrah and Hallelujah, the spirit of New Germanism.*

d) Stellung der Alliteration. — Abgesehen von der unter b) gestreiften unmittelbaren Aufeinanderfolge der Alliterationswörter ergeben sich in der Prosa des Kulturlebens unendliche Möglichkeiten, deren Klassifikation ich mir hier als zu weitführend ersparen muß. Besonders wirkungsvoll sind

Parallelismus und Kreuzung der Alliteration (Alliteration in der Antithese s. w. u.):

The Way of Martha and the Way of Mary (Ste. Graham 1915. — *Made in Germany — the mark of the beast* (Everyman 30. 7. 15 S. 308). — *Here is pathetic fun and funny pathos* (Theaterkritik D. Tel. 31. 5. 16 10/6). — *The King of Pens. The Pen of Kings* (Reklame-Anzeige World Lo. 7. 12. 18 35/2). — Leitartikel D. Chron. 18. 7. 16 4/1—2 spielt alliterierend mit *seventeen, seventy* und *seven hundred.*

Die Ursachen für die Verwendung der Alliteration sind viel verschieden, lassen sich aber leicht, wie auch demzufolge die Belege, nach den verschiedenen Geistesfunktionen, denen sie entspringen, gruppieren (unten ist aus stofflichen Gründen eine Anordnung nach Kulturgebieten gewählt). Vielfach ist ein Einfluß ererbter Wendungen formelhafter Art, wie sie H. Willert (Die alliterierenden Formeln der engl. Sprache, Halle 1911) sehr reichlich, aber trotz des Titels begreiflicherweise nicht vollständig und leider ohne den nötigen wissenschaftlich-historischen und wissenschaftlich-psychologischen Sauerteig zusammengestellt hat, direkt oder indirekt erkennbar. Belege sind entbehrlich. *Dora* [= Defence of the Realm Act] *is dead and damned* (Sat. Rev. 1. 2. 19 100/2) zeigt beispielshalber Verbindung von altem mit neuem Sprachgut.

Im geistreichelnden Journalisten-Englisch begegnet die Alliteration oft in Verbindung mit der Stilfigur der Antithese:

Not maize but meat (World Lo. 27. 2. 17 209/1). — . . . *her war aims are . . . material and not moral* (W. Disp. 23. 6. 18 2/1). — *Policy, not passion, ruled those unheroic minds* (Nation 22. 3. 19 740/2). — *It is during these years that the child is largely made or marred . . .* eine häufige Verbindung (19th Century März 1919 S. 567). — *Their power is essentially derivative, not directive* (Engl. Rev. Juni 1918 S. 542).

Daß bei der Fülle des englischen Wortschatzes und der unendlichen Möglichkeit der Wortfolge der Zufall neben bewußter, halbbewußter und unbewußter Anwendung eine Rolle spielt, wenngleich er nur selten erweisbar ist, leuchtet angesichts von Kontrollbeispielen bald ein (J. W. Tupper, Diss. Baltimore 1897, weist für das Altenglische darauf hin). Von besonderem Interesse sind typische Beiwörter, die der Nationalegoismus des eigentlichen Engländers geschaffen hat. Eine glänzende, mit beißender Ironie für Feinschmecker garnierte Fruchtfolge solcher Beiwörter gibt Ch. E Jerningham unter der Überschrift *Perfect Albion* auf S. 91 ff. seiner *Maxims of Marmaduke,*

Lo. 1909. Diese Beiwörter werden aus Gründen der Bedeutung, nicht aus solchen der äußeren Wortform angewendet. Ein solches »schmückendes« Beiwort ist z. B. *mad*, so in *The mad Irish* (vgl. Jerningham); die Verbindung *The mad Mullah* (z. B. Times 21. 7. 14) ist daher vom Standpunkt der Alliteration aus Zufall, wofür ich noch an *Germany, the mad dog of Europe* erinnern kann. — Die Prüfung anderer Beispiele führt zu ähnlichen Schlüssen: *Wales and the War* (Dr. Morgan 1916) — vgl. Ireland and the War u. ä. — *Paris, Past and Present* (Herbstnummer des Studio 1915) — vgl. H. B. Wheatley, London past and present. — *Chambers's Meatless Menues for Lunch, Dinner, and Supper 1918.* — Die Schwierigkeit der Entscheidung wird beispielshalber beleuchtet durch folgende zwei Fälle: *Me as a Model* (W. R. Titterton 1914). — *me and misses thought ow yud rather ave this . . .* (Aus dem Brief einer Elementarschülerin W. Disp. 14. 7. 18).

Bedeutsamer als solche leicht auf unfruchtbare Abwege führenden Betrachtungen wäre das Problem der Internationale in der Alliteration, wozu die Wortverwandtschaft, zumal bei stehenden Wendungen wie *Wind und Wetter*, die ersten Handhaben bietet. Für die Übersetzung literarischer Kunstwerke gewinnt die Frage geradezu praktischen Wert; die Alliteration in Macbeths Monolog an den Dolch Zeile 4—7 z. B. ist meines Wissens von den Übersetzern nicht erkannt oder bemeistert worden, wahrscheinlich auch unübersetzbar wie das spanisch-chilenische Reklameschlagwort *los tres B: Bueno, bonito, barato*, während *Evviva Trento e Trieste* (vom sprachlichen Standpunkt aus durch Zufall alliterierend) wegen der festen Eigennamen die Alliteration nicht verlieren kann.

Um einen weiteren Einblick in die Art und Verbreitung der Alliteration im englischen Kulturleben unserer Zeit zu geben, lasse ich noch eine Anzahl von Beispielen folgen.

Volkstum allgemein:

Celt and Saxon (Geo. Meredith 1910). — *The Duty and Discipline Movement* ("to combat slackness, stiffness, and indifference and indiscipline in national life": Earl of Meath D. Tel. 10. 6. 14). — *Valentines by chance — Valentines by choice.* — *Taxes for Titles* (Westm. Gaz. 22. 6. 14; vgl. Verspottung der englischen Titelsucht in Arnold Bennett's Stück *The Title* 1918). — Der englische Tatsachenmensch rechnet mit *facts and figures* im Frieden und im Krieg (z. B. D. Mail Yearbook 1914 S. 79, D. Tel. 17. 11. 15 4/5, Sat. Rev. 7. 12. 18 1125/1); vgl. dazu *Intolerance in Ireland. Facts, not Fiction*

(By an Irishman 1914); *Fact or fiction?* (D. Chron. 15. 9. 17 2/6); *The contents of „Chambers's Journal" consist . . . of fact and fiction* (D. Tel. 2. 8. 18 3/5); *Some facts about fiction* (Times Lit. Suppl. 30. 10. 13); hierzu *Faith and Facts* (Times 4. 6. 14 aus dem Kampf gegen den Intellektualismus); *Facts about Food* (D. Tel. 8. 8. 14 10/6 und später); in denselben Gedankenkreis gehört die nicht nur in der Imperativform erscheinende Redensart *Face the Facts.* — Auf der Suche nach einem Wappenspruch der Stadt London 1914 wurde u. a. vorgeschlagen *By God's Grace, Great* und *Long live London* (D. Tel. 22. 7. 14).

Journalismus. — Geistreich um jeden Preis ist die Losung, und der keltisch-schottische wie keltisch-irische, weniger der keltisch-walisische Einschlag in der Presse, besonders der hauptstädtischen, führt sie durch oder treibt sie gar auf die Spitze.

Geo. A. Sims [vgl. m. "Mod. Engl." passim] was in Sandgate. Evidently he had a pleasant time amongst the "*kindly colonels, merry mayors, cheery captains, and laughing lieutenants,*" as he alliteratively puts it (World Lo. 20. 11. 17 493/1); S. teilte vor dem Kriege die Gesellschaft einmal in die *Model class, Middle class* und *Muddle class* ein, im D. Tel. 4. 12. 18 13/4 schrieb er unter der Überschrift *Diamonds and Disabilities* (vgl. oben unter c.,) usw. — *Politics without Party — Criticism without Cant: Without Fear or Favour, Rancour or Rant* (Sinnspruch der Wochenschrift John Bull). Deren exzentrischer Herausgeber Horatio Bottomley arbeitet in der Alliteration wie in anderen Kniffen der Stilistik: *Before us lies a pill, and a circular letter that lies even more. — It is a pink pill, but not for pale people. — Chat on 'Change* (Börsenübersicht der D. Mail). — *The Slav becomes in fact the slave of the German* (M. Post 26. 2. 18 6/2). — *Hunts and hounds* (Whitaker's 1914). — *Notes and News* (Near East 7. 2. 19). — *Death of Mr. Sam Woods. From Pit to Parliament* (D. Tel. 24. 11. 15 6/7); vgl. R. Whiteing, Ring in the New, Tauchn. 295 *He had risen from the pit to Parliament,* was einen hübschen Einblick in die Entstehungsweise formelhafter Wendungen gibt; vgl. hierzu weiter in sachlichem Zusammenhang *Miner to Minister,* nämlich Joseph Cooks Laufbahn (Pall Mall Gaz. 15. 6. 18 3/2). — *Men, not menus, will win the war* (ib. 13. 6. 18 Dominion Staatsmann zur Redaktion). — *At the present moment the Government offices are staffed — or "stuffed" — with scores of thousands of immature girls . . .* (World, Lo. 15. 10. 18 325/1).

Büchertitel, für die der "English Catalogue of Books" Jahr für Jahr neue Beispiele bietet.

Books for Bairns (H. Bath 1915). — *Bat, Bar, and Bit* (Sir E. Ch. Leigh 1915). — *Crescent and Cross* (E. F. Benson 1917). — *Down in Devon* (T. Cobleigh 1914). — *Food and Fitness* (I. Long 1917). — *Gloom and Gleam* (T. Hooley 1913). — *Kastamuni to Kedos* (Mr. Blackwell 1919). — *Light and Leaven* (H. H. Henson 1897); *Love and Mr. Lewisham* (H. G. Wells 1900). — *Memories of eight Parliaments. I. Men. II. Manners* (H. W. Lucy 1908). — *Politics and Personalities* (G. W. E. Russell 1917. — *Rank and Riches* (A. Marshall 1915). — *Saints and Sinners* (H. A. Jones 1891); formelhaft, vgl.

Cornish Saints and Sinners (J. H. Harris 1915). — *The Will and the Woman* (C. H. Bullivant 1915); *A Woman in the Wilderness* (W. James 1915).

Theater, eng verwandt mit dem Vorstehenden; klassisches Beispiel *School for Scandal.* Unendliche Belege bietet die Stage Cyclopaedia von R. Clarence 1909, ein Verzeichnis von nahezu 50000 Stücken.

Cheating Cheaters 1918. — *Double Dutch* 1917. — *James and John* 1910. — *Makers of Madness* (H. Hagedorn gedr. 1914). — *Potash and Perlmutter in Society* 1916. — *This and That* 1916, alte Formel. — *Woman and Wine* 1898; vgl. Weib, Wein, Gesang. — — Sehr beliebt ist die Alliteration im Konzertsaal- und Music Hall-Lied: *A Tom-tit lived in a tip-top tree, And a mad little bad little bird was he* (Greenbank and Jones, An Artist's Model). — *For the Hero was a Pierrot of the Portobello Pier* (1913 in Scarborough gehört). — Das Fortleben volkstümlicher Alliterationsverbindungen beleuchtet schließlich der Film *Tinker, Tailor, Soldier, Sailor* 1918.

Englische Politik, Krieg und Frieden.

Cape to Cairo; *Cape, Cairo, Calcutta* (Schlagwörter). — *The Witte faction in Russia, the Caillaux gang in Paris, and the Haldane-Hebrew combination in London . . .* (Nat. Rev. Febr. 1915 S. 801). — *Vigour and vision are the supreme needs at this hour* (Lloyd George and Asquith 5. 12. 16). — *Who wants peace when we are winning* (Ruf in einer Pazifistenversammlung D. Tel. 16. 4. 17 8/1). — *The Johnny for the Job* (sportmäßiges Rekrutierungsschlagwort 1915). — *Single Men Will you march too or Wait until March 2?* (Rekrutierungsmahnruf 1916). — *Tubs for Tommies* (World Lo. 28. 12. 16 1004/2). — *Cult of the Kilt* (D. Tel. 9. 1. 15 6/6; zur Sache vgl. m. Schrift »Englands Mannschaftsersatz« in Sammlung »Meereskunde« 1917). — *Khaki Courage*, amerikanischer Titel von C. Dawson's englischem Roman »Carry on» (W. Disp. 28. 7. 18 5/6); solche literarischen Umtaufen sind gegenseitig nicht selten. — *Men, Money, Munitons, Materials* (in wechselnder Zusammenstellung schlagwortartig verwandt); hierzu *Men or Machines* (Sir W. Crookes, Pall Mall Gaz. 13. 4. 18 7/4. — *From Hunland to Holland* Cornh. Mag. Nov. 1918). — *Kaiser and Kultus* (Sat. Rev. 15. 2. 19 147/2). — *Kaiser, Krupp, and Kultur* (T. A. Cook 1915). — *The Kaiser — the Beast of Berlin* (ein Film Mai 1918). — *The Lusitania . . . sacrificed to the bloodlust of the Butcher of Berlin* (Everyman 30. 7. 15 S. 308). — *Radovani's conception of the Crown Prince — as Butcher and as Burglar* (D. Chron. 30. 6. 16 6/7). — *This triumph of the agrarian Junkers and Jingoes . . .* (D. Chron. 26. 4. 17 3/5). — *The growth of music II. From Bach to Beethoven* (H. C. Collins 1913).

Kirche und Schule.

Yuletide Services in Church and Chapel (D. Tel. 24. 12. 13, alte Formel). — *Life and Liberty Movement*, für die Church of England. — *Eton boasts that she produces men not "mugs", guiding statesmen and not pushful politicians* (D. Tel. 30. 8. 16 4/3). — An East Anglian farmer said to him [Birrell vom Unterrichtsamt] . . . that if all the money spent on education in the last 20 years had been spent on artifical manure this would indeed be a happy country. He said to the farmer: "*You prefer muck to mind*", and the farmer

replied, "I do" (D. News 24. 11. 13). — Geistesarbeiter und Handarbeiter werden metaphorisch-formelhaft bezeichnet als *Brain and Brawn* (ein Indier in Pall Mall Gaz. 12. 4. 18); *Chance for Brains as well as Brawn* (D. Chron. 2. 3. 17 5/1); *Brains v. Brawn* (W. Disp. 31. 3. 18 3/2).

Wirtschaftliches.

The Potteries Electric Traction Company . . . instituted what is known as the "*fair fares*" scheme, the entire route . . . being mapped into farthing sections . . . (Bournemouth Echo 13. 8. 10). — *Taxicabs, Telephones, and Typists. Three of London's chief worries in war-time* (W. Disp. 6. 10. 18 4/5). — Reklame unter Benutzung älterer alliterierender Bindungen wie *'Twixt Tweed and Trent* (vgl. 'Pothecary in The four P's): *'Twixt Thames and Tweed* (Flugschrift der G. N. Ry. 1910); *A Tonic for the Times*: The latest detective fiction (D. Tel. 22. 3. 18 8/2); *Mind and Memory* (Reklameheft des Pelman [= Pöhlmann] Institute).

II.

Eine weit geringere Verwendung als die Alliteration findet der Reimklang (Homoioteleuton) in der Prosa des englischen Kulturlebens [1]). Vorab sei bemerkt, daß z. B. wir im Deutschen im Anschluß an Sprichwörter und sprichwörtliche Wendungen die gleiche Erscheinung beobachten können: *Flöh Haz, Weiber Tratz, Kipper und Wipper* (vgl. J. Jastrow, Geld und Kredit, S. 25), *Irrungen und Wirrungen, Kyritz Pyritz, Krethi und Plethi, Brot oder Tod?* (W. Urbans sizilianischer Roman), *Akkordlohn ist Mordlohn* usw. usw. Im Englischen liegen Zusammenhänge bis zur altenglischen Zeit zurück vor. Mutatis mutandis sind für den Reimklang in der Prosa ähnliche Aussonderungen (*razzle-dazzle, Humpty-Dumpty; Blow upon Blow, From shore to shore*; usw.) vorzunehmen wie für die Alliteration, ähnliche Fragen zu erheben und Gesichtspunkte aufzustellen (Arten des Reims, Verhältnis zum Rhythmus, Betonung, Ursachen und Verbreitung, Übersetzungsfragen in Literatur und Tagespresse — A. Chevrillon, L'Angleterre et la Guerre englisch = England and the War 1916 —).

Die Verwendung im englischen Kulturleben unserer Zeit sei durch einige wenige Beispiele veranschaulicht:

Klassenkampf und Politik: ... *a new comradeship of the masses and the classes* (Athenaeum Dez. 1918, 498/1); *all classes and masses may co-operate in the common cause* (Nat. Rev. April 1915 S. 171); es handelt sich

[1]) Da ich die Huldigungsabsicht der ESt um mehr als einen Monat zu spät erfuhr, muß ich mich hier leider bei der Kürze der Zeit mit einigen Andeutungen begnügen. — Vgl. auch H. Willert, Reimende Ausdrücke im Ne. Tobler-Festschrift 1905.

um formelhafte Verbindungen. — Ähnlich *jobbery and robbery* (+ *snobbery*) in Politik und Wirtschaftskampf (Sat. Rev. 23. 11. 18, 1076 2, D. Tel. 13. 6. 19 8/6). — Lord Morley's *mend them or end them.* — *Home Rule is Rome Rule* (ob nach Lord Montagu's H. R. — R. R. Lo. 1881 gebildet?). Zur Sache vgl. das alte politisch-religiöse Kampfwort "No Popery!" — Aus der Kriegszeit Das Schlagwort *Right or Might* (D. Tel. 30. 6. 15 9/7); *It is a fight of the right to live not under the shadow of Prussian militarism* (D. Tel. 15. 10. 15 9/-); daher *The Fight for Right Movement* (sachliche Erklärung s. D. Tel. 22. 11. 15 6/2); *Trenches not Benches* (In die Schützengräben! Nicht auf den Bänken zu Hause bleiben! W. Disp. 15. 10. 16 6/1); *Man Power and Van Power* (Pall Mall Gaz. 13. 4. 18 5/4); *Air Raids and Air Afraids* (W. Disp. 22. 7. 17 1/3). — Titel von Büchern, Stücken usw.: *Man and Superman* machte vielfach Schule, so *Beasts and Super-beasts* (H. H. Munro 1914); *Thoughts and After-thoughts* (Sir H. Beerbohm Tree 1915). — *Camp and Tramp in African Wilds* (E. Torday 1914). — "*Horse sense*" *in verses tense* (W. Mason 1916). — *Ships and ways of other days* (E. K. Chatterton 1913. — *A Ramblers Recollections and Reflections* (Alliteration und Homoioteleuton, A. Capper 1915). — *Box and Cox* 1847 und später. — Wirtschaftliches: *Muck and Truck Trade* (Board of Trade Journal 16. 11. 16 S. 524).

Greifswald. Heinrich Spies.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Ernst Dölle, *Zur Sprache Londons vor Chaucer.* (Studien zur engl. Philologie, hrsg. von L. Morsbach, Heft 32.) Halle 1913. 108 SS.

W. Heuser, *Altlondon. Mit besonderer Berücksichtigung des Dialekts.* Wissenschaftliche Beilage zu dem Jahresbericht des kgl. Realgymnasiums zu Osnabrück. 1914. 63 SS. Preis M. 3,—.

Dölles Arbeit will die Forschungen über die Entstehung der Schriftsprache ergänzen durch eine Untersuchung über die Zeit vor Chaucer. Als Material dienen ihr Urkunden aus der Zeit des Eroberers und bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (Gruppe A, die älteste gedruckt bei Liebermann, Gesetze der Ags. I 486), die Londoner Proklamation von 1258 und zwei me. Abschriften aus A (Gruppe B) und endlich Adam Davy's *5 Dreams about Edward II* (Gruppe C).

Die Untersuchung führt zu dem Ergebnis, daß der Grundstock der Londoner Sprache ein südlich-sächsischer Dialekt (was Morsbach's Urteil bestätigt) mit Einwirkung des 'London benachbarten südöstlich-kentischen Gebiets' ist. Ob D. S. 88 mit 'ostsächsischem Dialekt' auch Essex meint, wird freilich nicht klar. Die ältesten Urkunden zeigen 'im wesentlichen die Grundzüge der westsächsischen Schriftsprache', d. h. als einer 'nur geschriebenen, keineswegs gesprochenen' (S. 78). Davon unterscheidet D. — neben südöstlich-kentischen Elementen — sächsische Patois-Formen, die allerdings der Schriftsprache sehr nahe stehen und sie durchsetzen. Wenn aber D. S. 83 ff. schriftsprachliche Formen wie *aȝeaf* und *yrfnume* als in London wirklich gesprochen anzusehen scheint, so wäre doch hier eine genauere Klärung wünschenswert. *ȝiuen*, *shilden* bei Davy beweisen m. E. nichts für Palataldiphthongierung; das im ME. — noch bei Chaucer — häufige *ȝiuen* kann, wie schon von Luick ausgesprochen, von *nimen* beeinflußt sein und *shilden* auf germ. **skildian* zurückgehen; immerhin mag *ȝeare* 'Jahr' in der Proklamation bodenständig sein. Ob das alte Londoner Patois das unfeste *ie, y* wie in *yrfnume* kannte, ist fraglich; auf

erfnume weist ja auch die Entstellung *herthstume* S. 108[1]). Ob æ als *i*-Umlaut vor Nasal wie in *ænglisc* speziell 'südostsächsisch' ist, d. h. wohl: aus Surrey und Sussex stammt, wäre noch zu untersuchen, ebenso das Gebiet des *ā* < ǣ$_1$ und ǣ$_2$ (dazu wohl *ware* < *wǣron* S. 29, wenn man nicht etwa Kürzung infolge Unbetontheit und Wandel von æ̆ > *a* — oder gar ae. **wāron* nach Bülbring, El.B., § 129 — annehmen will)[2]). Enge Berührung mit dem Kentischen zeigen dann Formen wie *kepe* < *cȳpan* und *thiaf* < *þēof* (S. 79, 86).

Im 13. Jahrhundert zeigt sich das allmähliche Eindringen mittelländischer Elemente, so schon in der Proklamation mehrere Plur. Präs. auf *-en*. Davys Sprache stimmt, wie Dölles Vergleichung nachweist, in den wichtigeren Punkten schon mit der Chaucers überein. — An Einzelheiten sei noch angemerkt:

S. 34. Beachtung verdient, daß die Proklamation noch den *oe*-Laut zu haben scheint. — S. 39. Sollte *way* : *gray* bei Davy noch [æi] lauten? — S. 50. Daß *sc* schon früh-altengl. = *š* war (Bülbring, El.B., § 507), glaube ich nicht, vgl. Litbl. 1907, 202. — S. 88. Synkope in der 3 Sing. Präs. wie in *went, send, cymđ* kann nicht als spezifisch südlich bezeichnet werden, da im östlichen Mittelland sogar Orm Formen wie *binnt, finnt, birrþ* hat. — S. 93. *Thamisc* erklärt Lekebusch doch wohl richtig als 'etymologisierende', d. h. gelehrt-lateinische Schreibung. —

Das für die Dialektgeographie so wichtige Problem der Londoner Ursprache ist durch Dölles Arbeit der Lösung näher gerückt. Weitergeführt ist die Forschung dann durch Heusers Programmarbeit *Alt-London*, die mit jener im Gegenstand aufs engste verwandt ist. Ich möchte über sie noch einige Bemerkungen hier anschließen, obwohl sie in dieser Zeitschrift (Bd. 48, 431) bereits besprochen ist.

H. gibt zunächst einen kurzen kulturhistorischen Überblick über die Entwicklung der Stadt bis ins spätere Mittelalter, bespricht dann etymologisierend wichtigere Altlondoner Ortsnamen (meist aus dem im folgenden gegebenen Urkundenmaterial) und druckt aus Stows *Survey of London* eine auf den Londoner Fitz Stephen des 12. Jahrh. zurückgehende "Description of the most

[1]) Zu *ie* < *a* vor *l* + Kons. vgl. Ekwalls wertvolle Contributions to the History of the Old English Dialects, Lund 1917.

[2]) Vgl. über dieses *ā* < ǣ[1] und ǣ[2] Morsbach bei Björkman, Scand Loanwords, S. 85 Fn., und besonders Heuser, Alt-London.

honourable city of London" ab. — Über *Chiswick* und *Kelsick* ohne Assibilierung (S. 10) vgl. Cornelius, Festschrift für Morsbach S. 251 ff.

Uns interessieren besonders H.s Ausführungen über den alten Londoner Dialekt. Allzu gering schätzt er die alten Quellen ein, auf die man sich bisher verlassen mußte. Warum soll der Wert der Proklamation von 1258 und der Reime in Adam Davys Träumen in nichts zerfließen? Die Proklamation ist doch schon frei von der altenglischen Schriftsprache, und eine neue Schriftsprache gab es noch nicht. (Dölles Urkundenmaterial lag H. noch nicht vor.) H.s Feststellungen beruhen nun auf Ortsnamen lateinischer Urkunden, vor allem der Testamente des städtischen Gerichtshofes Court of Hustings (von 1258 ab), ferner der Denkmäler St. Paul's Doomsday (1222), Liber de antiquis legibus (1274), Liber Custumarum (Rolls Series), Calendar of Letter Books und Ancient Deeds (Public Record Office).

Als charakteristisch ergeben sich die folgenden Eigentümlichkeiten:

1. *ā* < ae. ǣ$_1$ und ǣ$_2$: *sā*, *strāte*;

2. *a* aus Umlauts-æ für *e* vor Nasal;

4. *ę̄ld* < *éald* gegenüber gemeinenglisch (eigentlich anglisch) *ǭld* < *áld*;

4. stark überwiegendes *ē̆* < *i*-Umlaut von *ū̆*.

Diese Eigentümlichkeiten treffen, wie H. aus weiteren lat. Urkunden (besonders aus Colchester) zeigt, mit dem Dialekt von Essex zusammen. Der Londoner Dialekt soll ursprünglich ein ostsächsischer gewesen sein. Als englische Denkmäler dieses Dialekts nimmt H. weiterhin, entgegen den herrschenden Anschauungen, auch die *Vices and Virtues* und die frühmittelkentischen Evangelien der Royal- und Hatton-Hss. in Anspruch.

ad 4. Was zunächst das viel erörterte *ē̆* < *ȳ̆* betrifft, so steht seit den Untersuchungen von Wyld, (Engl. Stud. 47) und Brandl (Zur Geographie der ae. Dialekte, Akad. Berlin 1915) fest, daß dieser Laut durchaus nicht auf Kent beschränkt ist, sondern mehr oder weniger vorherrschend auch auf benachbarte Grafschaften wie Sussex, Surrey, Middlesex sowie auch nördlich der Themsemündung nach Essex und Suffolk übergreift (von weiteren Übergangsgebieten abgesehen). Wenn H. in Londoner Ortsnamen *ē̆* < *ȳ̆* nachweist, so ist das demnach nicht verwunderlich. Im Hinblick hierauf bemerkt ja auch Brandl a. a. O. S. 73, daß die häufigen *e*-Reime

bei Chaucer nicht schlechtweg als kentisch anzusehen, sondern in beträchtlichem Grade bodenständig seien. Allerdings ist aus H.s Material (bes. S. 24) bei Formen auf *hȳþ* wie *Lambeth* die Unbetontheit, bei *cherche* u. a. der *r*-Einfluß zu berücksichtigen. Die Annahme, daß *e* 'die eigentliche ältere Londoner Volksaussprache' war (S. 23), erscheint danach doch etwas gewagt, zumal H.s Material erst mit 1258 einsetzt. Die Proklamation von 1258, die H., wie gesagt, zu gering einschätzt, weist bekanntlich auf *ü*. Immerhin spricht H. nicht mit Unrecht von dem 'bunten Wechsel der Schreibungen für den flüchtigen Laut, den man als unfestes oder unreines *i* bezeichnen könnte'.

ad 3. Daß gebrochenes *ea* vor *l* + Konsonant, wie überhaupt auf sächsischem und kentischem Gebiet, so auch in Essex und Middlesex heimisch ist, hat inzwischen Ekwall aus Ortsnamen in seinen *Contributions to the History of Old English Dialects* (Lund 1917) gezeigt. Auch die Proklamation schließt sich an mit dreimaligem *healden*.

ad 2. $a <$ Umlauts-ℵ vor Nasal ist seit Morsbach, Me. Gram. § 108 Anm. 1 und Bülbring, El.B. § 171 als eine — wenn auch nicht ausschließliche — Eigentümlichkeit des Südostens bekannt (vgl. auch Jordan, GRM. 1910, S. 128 und Schlemilch, Morsbach-Stud. 34, S. 7 ff.). In London findet sich *Fanchirch* noch in ne. Zeit (Heuser S. 22); bei *Thamesstrate* in lat. Urkunden ist freilich auch an lat. *Tamesis* zu denken. — Im AE. begegnet das entsprechende *æ* gerade in kentisch gefärbten Texten (Beda-Hss. T_4, T_5, Deutschbein, PBB. 26, 197; Hs C von Gregors Dialogen), wenn auch nicht auf diese beschränkt (so auch in der stark mercischen Hs. Beda T_1). Die Frage hängt namentlich von den *Vices and Virtues* ab, worüber im folgenden.

ad 1. Besonderes Interesse beanspruchen H.s Aufstellungen zu dem frühmittelenglisch entstehenden $\bar{a} < \bar{\aleph}_1$ und $\bar{\aleph}_2$, auf das m. W. zuerst Morsbach bei Björkman, Scand. Loanw. S. 85 Fn. aufmerksam gemacht hat. H. findet dieses *ā* nicht nur in den genannten Urkunden aus London und Essex, sondern auch in den lat. Ancient Deeds aus Essex, Hertfordsh., Bedfordsh., Huntingdon, Cambridge (S. 37 ff.), also auf einem zusammenhängenden Gebiet nördlich der Themse, 'im ganzen übrigen England' finden sich dagegen 'gar keine oder nur verschwindend geringe Spuren, die sich durch Übergreifen des *a*-Gebiets erklären'. Ich kann freilich hier das Bedenken nicht ganz unterdrücken, daß in lateinischen

Urkunden *a* eine graphische Vereinfachung der ae. Ligatur *æ* sein könnte; bei dem weitaus häufigsten *strate* ist zudem an den unmittelbaren Einfluß vom lat. *strata* zu denken (wie bei *Tamesis* > *Thames* s. oben). Immerhin wiegen diese Bedenken nicht allzu schwer, weil wir ja das *ā* in englischen Texten bezeugt finden. Hier liefern (abgesehen von den sogen. mittelkent. Evangelien der Hss. Royal und Hatton, *Poema Morale* T_1, den Trinity-Homilien, Hs. A der Gesetze Cnuts [Schlemilch S. 20], den Romanzen *King Horn*, *Arthur und Merlin*, *Alisaunder*, *Sevyn Sages*) das Hauptmaterial die *Vices and Virtues* (Schmidt Diss. S. 30), und H. setzt diese — ebenso wie die mittelkentischen Evangelien — nicht, wie üblich, in Sussex oder Surrey an, sondern in Essex oder Hertfordsh. oder gar in London selbst. — Für Ansatz nördlich der Themse dürften flexivische Erscheinungen sprechen. In den *V. and V.* zeigt der Ind. Praes. Pl. in 29 Fällen (neben sonstigem *-eþ*) die mittelländische Endung *-en*, die in jener Zeit, um 1200, erst allmählich um sich greift, Verben der II. schw. Kl. fehlt der Mittelvokal *i* (*luuen, maken*), das Part. Praes. endet fast ebenso oft auf *-ende* wie auf *-inde*, vgl. Meyerhoff, Die Verbalflexion in den V. and V., Kiel 1913. 'Im Plur. der ō-Stämme herrscht fast ausnahmslos die Endung *-es*', die zum reinen Süden sehr schlecht passen würde, vgl. Philippson, Die Deklamation in den V. and V., Erlangen 1911.

Auch die Trinityhomilien weisen sehr häufig die mittelländische Pluralendung *en* auf (Krüger, Diss. S. 39)[1]). Von den natürlich weniger zuverlässigen Romanzen zeigt *King Horn* starke Dialektmischung, für *Arthur und Merlin*. Version A, nahm bereits Kölbing (S. LV) das südliche Mittelland neben dem Süden als möglich an. Eine Untersuchung aller in Frage kommenden Texte muß ich hier unterlassen, doch scheint mir eine Wahrscheinlichkeit im Sinne Heusers dafür zu sprechen, daß das *ā*-Gebiet nördlich der Themsemündung anzusetzen ist. Ein letzter Rest des *ā* könnte *laue* < *lǣfan* bei Capgrave sein (Dibelius, Angl. 23, 324), in Chaucer-Hss. *haleth* in Harley 5 (Wild S. 71). Die *a*-Formen drangen auch nach London, spielten aber hier nie dieselbe Rolle wie ĕ < y̆. Schon deshalb möchte ich die Möglichkeit, die *V. and V.* nach London selbst zu verlegen (H. 46), ablehnen. Auf

[1]) Die Arbeit von Strauss, Wiener Beitr. 45, ist mir leider noch nicht zugänglich.

īsen für *īren* (S. 27) ist wohl nicht viel Wert zu legen; noch Spätaltengl. kommt es auch im Norden vor. Wenn *īsen* sich im ME. nur in Kent erhielt, konnte es leicht nach Essex übergreifen.

Ist H.s Ansatz des *ā*-Gebiets nördlich der unteren Themse richtig, so dürfte hier wohl auch das Hauptgebiet von *a* < Umlauts-*æ* vor Nasal zu suchen sein, das in den *Vices and Virtues*, den mittelkent. Evangelien und Hs. A der Gesetze Cnuts mit jenem zusammentrifft.

Diese Einzelheiten müssen hier genügen. Wenn ich auch gegen H.s lateinisches Quellenmaterial in einem Punkte gewisse Bedenken zu äußern hatte und die Einzeluntersuchung noch manches klären und sichern muß, so stehe ich doch nicht an, H.s Beobachtungen als sehr wertvoll und anregend für die mittelenglische Dialektgeographie zu bezeichnen.

Jena. Richard Jordan.

LITERATURGESCHICHTE.

Levin L. Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare.* Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers. Leipzig 1919, Bernhard Tauchnitz.

Wer mit den eigenen Arbeiten des Verfassers und mit den aus seinem Seminar hervorgegangenen Monographien vertraut ist, dem wird das vorliegende Buch keine nennenswerte Überraschung bieten. Was dort über oder gegen einzelne Werke und Gestalten Shakespeares ausgeführt war, wird nunmehr erweitert, methodisch ausgebaut und auf das gesamte Schaffen des Dichters ausgedehnt. Darin soll keine Herabsetzung der neuen Arbeit liegen, im Gegenteil, ehe ich in die Einzelbesprechung eintrete, soll deren wissenschaftliche Bedeutung, ihre sachliche Gediegenheit und Selbständigkeit im Urteil ausdrücklich anerkannt werden. Das sind gewiß Vorzüge, aber trotz dieser Vorzüge hat das Buch einen niederschmetternden Eindruck auf mich gemacht. Es zeigt, wie wenig die Shakespeareforschung in 150 Jahren geleistet hat und wie viel ihr noch zu tun bleibt. Nicht einmal über die grundlegenden Voraussetzungen — und um diese handelt es sich hier — ist ein Einvernehmen erzielt. Viel ist geredet und geschrieben worden, aber meist haben die Vertreter der verschiedenen Ansichten leider aneinander vorbeigeredet. Wir können Schücking nur dankbar sein, daß er die Hand auf diese offene Wunde legt.

In der Einleitung wendet er sich gegen die Shakespeare-

Orthodoxen, denen der Dichter »nicht Gegenstand, sondern Maßstab der Kritik« ist. Die Worte (S. 24) stehen in Anführungszeichen, Schücking muß sie also irgendwo gefunden haben, aber unter den neueren Forschern, wenigstens unter den ernst zu nehmenden, wüßte ich keinen, der sie gesprochen haben könnte. Der junge Goethe freilich erklärte, daß die Natur selber aus Shakespeare weissage, und die Beurteilung der Romantiker ging trotz einzelner wertvoller Beiträge in einer bewundernden Urteilslosigkeit auf; seitdem aber haben wir gelernt, den Dichter in seiner historischen Bedingtheit zu erkennen. Ich selbst habe erst kürzlich in einer Erwiderung auf Walzels Ausführungen darauf hingewiesen, daß seine Technik an gewissen Unvollkommenheiten leidet, die sich durch die überschnelle Entwicklung des englischen Dramas aus dem alten Volksstück erklären. Es sind zumeist epische Schlacken in Fällen, wo der Dichter die dramatische Gegenständlichkeit nicht erreicht, sondern an der Hand der Quelle ins Erzählen verfällt und die erzählenden Worte einfach den auftretenden Personen in den Mund legt. Darauf beruht die direkte Charakteristik, die mittelbare Selbsterklärung, wie Schücking es nennt, auf die wir noch zurückkommen werden.

Der übertreibenden Auslegung, die selbst Shakespeares Mängel in Vorzüge zu verwandeln sucht, macht der Verf. den Vorwurf, daß sie mit einem falschen anachronistischen Maßstabe an den Dichter herantrete, während zu seiner Erläuterung nur seine eigenen Absichten, die Auffassung des damaligen Publikums (S. 2) und seine Quellen (S. 240) benutzt werden dürfen oder doch den besten Schlüssel geben. Wenn damit die Aufgabe des Literarhistorikers umschrieben werden soll, so geschieht es in unvollkommener Weise. Ein Dichter mag noch so sehr darauf bedacht sein, das Publikum zu befriedigen, und nach Schücking war das Shakespeares einziges Streben, so bleibt er doch ein Dichter, d. h. ein Künstler, der über die Menge hinausragt. Wäre die Auffassung der Elisabethaner maßgebend, so müßten wir Shakespeare noch heute eher unter als über Beaumont, Fletcher und Jonson stellen. Auch die Absichten des Dichters haben für das fertige Kunstwerk eine beschränkte Bedeutung, es kann weit über sie hinausgehen oder hinter ihnen zurückbleiben. Besondere Vorsicht verlangt endlich das Zurückgreifen auf die Quellen. Daß Hamlets Schonung des betenden Oheims keine Ausrede ist, sondern wirklich seiner Überzeugung entspringt, die Strafe des Verbrechers sei nicht

schwer genug, glaubt Sch. aus einer ähnlichen Situation bei Marston (S. 220) erweisen zu können. Selbst wenn *Antonio's Revenge* als Vorbild gedient hätte, muß darum Shakespeare die Motive Marstons übernommen haben? Schücking weiß aus den Quellen (S. 114f.), und vielleicht wußte es auch Shakespeare, daß Antonius die Schlacht gegen die Nervier nicht mitmachte, und daß er von Oktavia mehrere Kinder hatte; darum sind doch die gegenteiligen Behauptungen (*Cäs.* III 2 und *A. u. C.* III 11) keine »Unstimmigkeiten«, die nur zur Steigerung des Kontrastes vorgebracht werden. Diese Freiheit muß man dem Dichter doch zugestehen, oder sollte er wie der Geschichtsprofessor Schiller verfahren, der zum *Grafen von Habsburg* eine Fußnote machte, er wisse, daß der Böhmenkönig sein Erzamt bei der Wahl Rudolfs nicht ausgeübt hat? Noch übler wird es, wenn der Dichter aus nicht vorhandenen, nur konjizierten Quellen erklärt wird. Hamlet hat nur einen leichten »Flirt« mit Ophelia (S. 66), weil das Verhältnis beider in dem verlorenen Werke Kyds derartig gewesen sein muß, obgleich es in dessen Quelle wieder anders war! Diese Beispiele sprechen nicht gerade für die neue Methode und sind geeignet, die Hoffnung auf den in der Einleitung verheißenen festen Boden zu erschüttern.

Aber mag Schücking auch die Aufgabe des Literarhistorikers richtig erfaßt haben, so übersieht er, daß neben diesem der Ästhetiker steht, daß es neben der Erklärung *ex tunc* eine solche *ex nunc* gibt. Die eine beschäftigt sich mit dem zeitlich bedingten Dichter, die andere mit dem zeitlosen Kunstwerk. Die Quelle unsäglicher Mißverständnisse liegt aber darin, daß man die historische und die ästhetische Kritik nicht klar auseinandergehalten hat. Nehmen wir an, Schücking hätte den Beweis, daß Shakespeare im Hamlet den Melancholikertypus seiner Zeit darstellen wollte und dargestellt hat, mit mathematischer Genauigkeit erbracht, so wäre das gewiß außerordentlich wertvoll; der Lösung des Hamleträtsels aber, das uns heute beschäftigt, brächte es uns um keinen Schritt näher. Die Millionen, die sich an dem Stück erfreuen, begeistern sich nicht für einen Modetypus, von dem im besten Fall ein Dutzend Literarhistoriker etwas wissen, sie lieben den Dänenprinzen nicht, weil er eine »krankhafte Willensschwäche«, einen »krankhaften Zug«, der sich bis zur gelegentlichen Unzurechnungsfähigkeit (S. 164f.) steigert, aufweist, sondern weil sie in ihm einen Menschen sehen, mit dem sie durch ein in-

stinktives Gefühl verbunden sind. Niemand zweifelt, daß dieser Hamlet Ophelia unsagbar liebt, und daß er mit totwundem Herzen an eine Tat geht, die die Pflicht von ihm erheischt. Und diesen Hamlet müssen wir erklären, der Ästhetiker muß das dem Verstand verständlich machen, was das Gefühl richtig empfindet. Mag sein, daß das nicht der Hamlet der Elisabethaner ist, aber es ist der Hamlet, den der Dichter uns geschaffen hat. *Lear* enthält für uns die Läuterung des Königs zum Bettler. Es ist möglich, daß die Elisabethaner für diese Idee kein Verständnis besaßen, und daß sie von dem Dichter selbst mehr poetisch gefühlt als verstandesmäßig erfaßt wurde, aber Schückings Gegenbeweis erscheint recht dürftig, vor allem erscheint es kaum denkbar, daß der Dichter den Hörern der Volksbühne die »Geschichte einer Zerrüttung« (S. 190) vorsetzte. Shakespeares Gestalten stehen in dieser Beziehung nicht allein. Über Molières Misanthropen lachten die Zeitgenossen, mit Goethe sehen wir in dem Mann »mit den grünen Bändern«, der in die Einsamkeit flüchtet, um ein Ehrenmann zu bleiben, eine tragische Gestalt. Mozarts »Don Juan« ist nach Absicht des Komponisten und gemäß dem albernen Text eine opera buffa, in unsern Augen so ernst, daß wir das musikalisch wundervolle Schlußsextett, das den befriedigenden Abschluß bringt, nicht mehr vertragen. Käme es auf die historische Erklärung an, so müßten wir uns unsere Stellungnahme zum *Don Quixote* so lange vorbehalten, bis der Streit entschieden ist, gegen wen diese Satire eigentlich gerichtet ist. Unser Don Quixote ist — Gott sei Dank! — über diese Frage erhaben. Selbst den *Faust* lesen wir vielfach schon anders, als er von seinem Schöpfer gedacht war.

Es ist kein Zufall, daß sich uns in diesem Zusammenhang zunächst die bedeutendsten Gestalten der Weltliteratur aufdrängen, denn gerade sie besitzen die Lebenskraft, die sie über ihre zeitliche Bedingtheit hinaushebt, die Wandlungsfähigkeit, jeder neuen Generation etwas Neues zu sagen. Es gilt aber auch, wenn auch in geringerem Grade, für Gebilde zweiter Ordnung. Über die Stellung der Juden und der Weiber denken wir heute anders als die Zeitgenossen Shakespeares, und damit ändert sich auch die Auffassung von Shylok oder der Widerspenstigen, zum mindesten finden sie eine andere Resonanz, der die ästhetische Kritik Rechnung tragen muß. Schücking wendet sich (S. 52 ff.) gegen meine Erklärung des Troilus, er übersieht, daß auch ich in meiner

Biographie (II 316) der Ansicht bin, daß Shakespeare ein ernstes Stück schreiben wollte, daß es ihm aber aus den dort angeführten Bänden nicht gelungen ist. Für uns kann Troilus nur noch eine komische Figur sein, und wenn Schücking dagegen anführt, selbst von Therites werde er ernst genommen, so ist das irrig. Der Spötter charakterisiert ihn (V 2) sehr richtig mit den Worten: »Will er sich aus seinen eigenen Augen herausschwadronieren?« und sein angebliches Mitleid beschränkt sich auf den frommen Wunsch, der Troer möge Diomedes für seine Geilheit gründlich kitzeln!

Es ist eine Selbstverständlichkeit und bedarf kaum einer Erwähnung, daß auch die ästhetische Erklärung an den Wortlaut des Dichters gebunden ist, aber sie muß, um den Gesamteindruck zu gewinnen, die Fähigkeit besitzen, das Zeitliche von dem Ewigen zu trennen. Homers Achill ist das Ideal des tapferen Jünglings, aber dieses Ideal tobt wie ein Berserker, trinkt das Blut seiner Feinde, vergewaltigt die Töchter, deren Väter er erschlagen hat. Das sind zeitliche Schlacken, und solche gibt es auch bei Shakespeare. Schücking klammerte sich an sie und verschließt sich dadurch (S. 177 ff.) das Verständnis für Lear. Im Petruchio (242 ff.) sieht er nur den rohen Mitgiftjäger, weil er sich durch Katharines Geld zur Heirat bestimmen läßt, aber auch Bassanio erwähnt als erstes und wichtigstes Motiv seiner Werbung den Reichtum Porzias, und er ist und soll nach der Absicht des Dichters gewiß ein vornehmer Charakter sein. Die Renaissance dachte über Besitz ganz anders als die Modernen, ja sogar ihre Künstler. Perugino, Raffael, Tizian waren scharfe Geschäftsleute, und wenn Schücking (S. 3) hervorhebt, daß sich Shakespeare nicht durch das Eigenerlebnis, sondern durch praktische Rücksichten in der Wahl seiner Stoffe bestimmen ließ, so ist das durchaus keine Besonderheit des Dichters und nach Auffassung seiner Zeit alles andere als eine Preisgabe der Kunst. Als Michelangelo einen Gönner befriedigen mußte, dessen Vorliebe für pikante Bilder bekannt war, trug er kein Bedenken, ihm eine Leda mit dem Schwan in flagranti zu malen. Das führt zu der Frage der Zoten, die Schücking arg verletzen und ihm als Beweis dienen, daß Shakespeare nur für die Hefe des Volkes schrieb. Eine Ausnahme macht angeblich der *Sommernachtstraum*, aus dessen Reinheit geschlossen wird, daß er für ein besseres Publikum bestimmt war. Der Verf. übersieht, daß »Verlorene Liebesmüh«

in der allerbesten Gesellschaft gespielt, ja sogar der Königin Anna ausdrücklich wegen der Art seiner Witze und seiner Lustigkeit empfohlen wurde, und daß dieses Stück die widerwärtigsten Ein- und Zweideutigkeiten enthält. Sie würden selbst einen Mann heutzutage gesellschaftlich unmöglich machen, damals verhinderten sie nicht einmal eine Dame, sich auf »ihre Mädchenehre, keusch und rein wie unbefleckte Lilien« zu berufen. Es ist eine völlig anachronistische Auffassung, wenn Schücking (94 ff.) die Erzählung von der Königin Mab im Munde Mercutios für eine psychologische Unmöglichkeit hält, weil dieser einige derbe Zoten reißt. Man konnte damals ein anerkannter Gelehrter und hochangesehener Mensch sein, und doch eine *Cazzaria* schreiben! Selbst die wegen ihrer Keuschheit gefeierte Lucrezia Tornabuoni hörte gerne *porcherie*, vorausgesetzt, daß sie gut vorgetragen *(ben dette)* wurden.

Haben sich in den dreihundert Jahren nur die Sitten geändert oder auch die Menschen selber? Diese Frage muß an die Spitze jeder Untersuchung über Shakespeares Charaktere gestellt werden. Schücking zieht sie überhaupt nicht in Betracht, und über meine diesbezügliche Behauptung geht er mit der Bemerkung hinweg, in Babylon habe es keine fünfbeinigen Löwen gegeben! Das ist gewiß richtig, vielleicht sogar geistreich, aber Babylonier gab es, und diese haben in vieler Beziehung anders empfunden und gehandelt als wir. So auch die Menschen der Renaissance. Taine und nach ihm Wetz haben klar dargelegt, daß sie sich den primären Regungen unmittelbarer überließen, und daß alle abgeleiteten Empfindungen schwächer entwickelt waren als bei den Modernen. Daraus ergeben sich die plötzlichen Gefühlsumschläge, die uns bei Shakespeare befremden, und wenn Schücking (S. 199) an dem Betragen des Polyxenes (*Wintermärchen* I 2) Ausstellungen macht, weil er sich rettet, ohne an die mitverleumdete Hermione zu denken, so ist das in unsern Augen ein Mangel an Ritterlickkeit, er folgt aber nur dem natürlichen Impuls des natürlichen Menschen, der vor allem sich selbst in Sicherheit bringt. Im Kern bleibt die menschliche Natur durch die Jahrhunderte die gleiche, aber der Stärkegrad der Leidenschaften wechselt und die Gegenwirkung der moralischen Hemmungen ist von zeitlichen Umständen abhängig. Darauf beruht einerseits die ewige Dauer von Shakespeares höchsten Schöpfungen, andererseits eine gewisse Roheit, besonders in einzelnen Lustspielen, die die verfeinerte heutige Empfindung verwirft. Es ist wieder eine anachronistische Betrachtung, wenn

Schücking (S. 196f.) in *Viel Lärm um Nichts* und *Ende gut, alles gut* psychologische Mißgriffe konstatieren zu können glaubt; in Wirklichkeit handelt es sich um Motive, die der Zeit ihren Tribut gezollt haben und die heute versagen. Dagegen enthält *Maß für Maß* einen bedauerlichen Bruch in den Charakteren, weil der Dichter den großartigen Konflikt Angelo-Isabella gewaltsam zum guten Ende umgebogen hat. Das konnte nur auf Kosten der Einheit der Charaktere geschehen.

Das stärkere Auftreten der Leidenschaft und die größere Freiheit von Rücksichten und Bedenken, die die Menschen der Renaissance auszeichnen, bringen es mit sich, daß sie sich auch rückhaltloser über ihre Absichten aussprechen, als es heute geschehen könnte. Benvenuto Cellini erzählt, wie er bei der Rückkehr in seine Heimat erfährt, daß alle seine Angehörigen von der Pest hinweggerafft sind, er betrauert sie auf das heftigste, aber dann verbringt er bei einem guten Mahl mit der einzigen überlebenden Schwester einen recht »vergnügten« Abend. Auch einem modernen Menschen würden guter Wein und gutes Essen vielleicht in eine Stimmung »freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht!« versetzen, aber er würde sich moralisch verpflichtet fühlen, die Leichenbittermiene beizubehalten, und am wenigsten würde er es wagen seiner Fröhlichkeit Ausdruck zu geben. Geistig hochstehende Verbrecher wie Iago und Edmund, die man nicht als »verworfene Lumpen« abtun kann, sind gewiß in der Lage, die eigene Niedertracht und die besseren Eigenschaften ihrer Opfer zu erkennen und auszusprechen. Eine mißverständliche Charakterspiegelung, wie Schücking (S. 56ff.) annimmt, scheint mir hier nicht vorzuliegen. Gewiß kommen derartige Fälle und ebenso solche der unmittelbaren Selbsterklärung bei Shakespeare vor; ihre Zahl wird aber stark eingeengt, wenn man das Wesen der Shakespearesehen Menschen und die Kunst des Dichters historisch betrachtet. In dieser Beziehung versagt die vorliegende Arbeit, trotzdem ihr Verfasser angeblich den »verlorenen Schlüssel sucht, den Shakespeares Zeitgenossen besaßen«.

Er bezeichnet die Kunstform des Dichters als eine »Mischung des Höchstentwickelten mit ganz primitiven Elementen«. Schon Goethe sprach von einer Verbindung des Ungeheuern und des Abgeschmackten. Es mag sein, daß er mehr die materielle, Schücking mehr die formelle Seite im Auge hat; im Grunde machen beide Shakespeare seine »barbarischen Avantagen« zum

Vorwurf. Der deutsche Dichter kam zu dieser Be- und Verurteilung, weil er unberechtigter Weise seinen klassizistischen Maßstab an den Engländer anlegte, und ebenso einseitig ist Schückings Vorgehen, der Shakespeare vom Standpunkt des modernen Realismus betrachtet. Gelegentlich zeigt er an dem Beispiel Ibsens, wie es der Dichter des *Hamlet* hätte machen müssen, seine Erklärung der Widerspenstigen ist offenbar durch Wedekinds Prolog zum *Erdgeist* beeinflußt; was dem Realismus nicht entspricht, erscheint ihm als »Primitivität und lebensunwirkliche Gebundenheit«, es wird als »kraß und wirklichkeitswidrig« abgelehnt. Es ist begreiflich, daß er Rümelin mit seinen »Shakespeare-Studien eines Realisten« gern und häufig als Eideshelfer zitiert. Schücking ist zwar verständig genug, den Monolog nicht völlig zu verwerfen, aber unsympathisch ist er ihm doch: beiseite gesprochene Bemerkungen sind unter allen Umständen tadelnswert, und wenn Desdemona bemerkt:

> Ich bin nicht fröhlich, doch verhüll' ich gern
> den innern Zustand durch erborgten Schein. (II 1.)

so beweist diese Stelle die »ganze Altertümlichkeit Shakespeares. Schücking gibt sogar an, wie ein »moderner« Dramatiker es gemacht hätte, selbstverständlich besser. Darin liegt ein doppelter Irrtum: Auf der einen Seite wird der moderne Realismus der Lebenswirklichkeit gleichgesetzt, während er doch in sehr starkem Maße auf Konvention beruht; auf der andern werden realistisch und primitiv als Gegensätze behandelt. Racines Technik ist gewiß alles andere als realistisch, aber darum keineswegs primitiv. Für diese kunsttheoretischen Betrachtungen ist hier leider kein Raum, hier kommt in der Hauptsache nur die Frage in Betracht, hat der Dichter, insbesondere der Dramatiker das Recht, seinen Geschöpfen Gedanken und Empfindungen, die nur in ihrem Innern bestehen, in den Mund zu legen? Wer diese Frage bejaht und jeder, der ein geistig vertiefteres Drama als *Familie Selicke* oder *Vor Sonnenaufgang* haben will, muß sie bejahen, muß den Monolog und die Seitenbemerkung in den Kauf nehmen. Es sind konventionelle Hilfsmittel, die die moderne Dramatik verwirft, um sie meist durch nicht minder konventionelle aber minder wirksame zu ersetzen. Ihrer Auffassung schließt sich Schücking an, er sieht in der Seitenbemerkung eine psychologische Unmöglichkeit. Man wird diesen ablehnenden Standpunkt nur dann billigen, wenn in ihr oder in dem Monolog Mitteilungen enthalten sind, die sich ex

mente des Sprechenden nicht erklären lassen, wenn der Dichter die auftretende Person benutzt, um etwas zu erzählen, was gegenständlich dargestellt werden müßte. Von der Art ist der Monolog des Prinzen Heinz (*Heinrich IV.* A I 1), er nimmt die Handlung vorweg, die erst zur Darstellung gelangen soll. Schücking glaubt, daß dieser Mißgriff durch die Königstreue des Dichters verursacht ist (225). Wenn man sieht, wie scharf er sich an andern Stellen über den Hof und über Fürsten ausspricht, erscheint die Erklärung wenig einleuchtend; der Grund ist wohl eher in einer persönlichen Vorliebe für diese Gestalt zu suchen, die er keiner, auch nur vorübergehenden Mißdeutung aussetzen wollte.

Diese konventionellen Mittel, insbesondere der Monolog, haben in erster Linie den Zweck, Klarheit über den Seelenzustand des Sprechenden zu schaffen. Wenn Faust seinen Famulus als »Tropf, der an schalem Zeuge klebt«, bezeichnet, so soll damit zunächst sein Ekel vor allem menschlichen Wissen ausgedrückt werden, während es zweifelhaft bleibt, ob Wagner und seine Tätigkeit richtig charakterisiert werden. Die Primitivität von Shakespeares Kunst bringt es dagegen nach Schücking (S. 215) mit sich, daß ein Monolog stets den objektiven Tatbestand richtig darlegt, was selbst auf Kosten der subjektiven Richtigkeit, der psychologischen Angemessenheit, also unter Schädigung des eigensten Wesens des Monologes erkauft wird. Hier setzt sich Schücking in Widerspruch zu seinen eigenen Ausführungen; denn nach seinem Urteil ist der Monolog der Lady Macbeth (I 5) objektiv unrichtig, der Monolog Hamlets (IV 4, 31 ff.), der nach seiner Auffassung unmöglich objektive Wahrheit enthalten kann, wird einfach übergangen, wie auch die nicht zu Schückingt Ansicht passende Äußerung Hamlets III 4, 107 ff. mit der Bemerkung abgetan wird, sie sei zu allgemein, um für die vorhergehende Szene zu gelten. Gerade weil sie allgemein ist, muß sie doch auch allgemein Geltung haben! Auch Hamlets Urteil über seinen Oheim entspricht nicht der Wirklichkeit. Es ist zwar eine Übertreibung, wenn Schücking (S. 174 f.) ihn als treuesten Stiefvater und liebenswürdigen Charakter bezeichnet, immerhin, Claudius ist nicht der »geflickte Lumpenkönig«, den sein Neffe aus ihm macht. Es bleibt also nur die Möglichkeit, daß Hamlets Monologe keine objektive Wahrheit enthalten, oder daß eine Diskrepanz zwischen Schilderung und Charakter vorliegt. Schücking entscheidet sich für das letztere. Sein Prinzip ist damit gerettet, und doch könnte

er gerade an Hamlet sehen, daß sein Prinzip nicht richtig sein kann. Es ist ja gerade das Verhängnis des Prinzen, daß er jeden, der mit ihm in Berührung kommt, falsch beurteilt: den König, seine Mutter, Ophelia, Laertes, Polonius, Rosenkranz und Güldenstern. Über jeden einzelnen spricht er sich aus, und jedesmal täuscht er sich. Seine Monologe enthalten, wenigstens soweit sie sich auf seine Mitmenschen beziehen, auch nicht eine Spur von objektiver Wahrheit. Die Interpretation dieser Gestalten muß im Gegensatz zu Schückings Behauptung (S. 50) von ihren Taten, nicht von ihrer Schilderung durch andere ausgehen. Seine Ausführungen über die direkte Charakteristik bei Shakespeare und deren Primitivität sind nur mit weitgehenden Einschränkungen annehmbar. Die erste Mitteilung über eine Hauptfigur (S. 68) soll stets objektive Wahrheit enthalten; der Verf. selbst muß aber zugeben, daß das weder bei Cäsar noch bei Othello zutrifft. Auch bei Macbeth nicht. Schücking bezeichnet ihn als einen Schwächling, der gegen seine eigene Schwäche ankämpft. Ob ein Mensch, der das Opfer seiner Nerven wird (S. 74), ein Gegenstand für die Volksbühne war, ist nach der Schilderung, die Schücking von ihr gibt, zu bezweifeln. Auch das erste Wort, das wir über den Helden hören, spricht gegen diese Auffassung; der Schlachtbericht (I 2) hat den Zweck, ihn als einen tapferen Krieger, den keine Gefahr schreckt, darzustellen. Auch die Lady, die ihren Mann (I 5) mit seltener Verstandesschärfe schildert, weiß von seinen Nerven nichts; erst III 4, als es gilt, seine Gespenstervision zu beschönigen, erklärt sie, daß er von Jugend auf so gewesen sei. Es ist bezeichnend für Schückings Methode, daß er auf diese kurze Bemerkung, die nach seiner eigenen Angabe wie eine ad hoc erfundene Beschwichtigung klingt, mehr Wert legt als auf alle früheren Äußerungen über Macbeth. Der Monolog der Lady (I 5) wird als »gewisse Verzeichnung«, wie sie bei Shakespeare manchmal vorkommt, beiseite geschoben (S. 79). Es soll nicht geleugnet werden, daß der Dichter die direkte Charakteristik, bisweilen sogar in etwas aufdringlicher Weise, verwendet, aber für die Art und die Grenzen ihrer Verwertung enthält die vorliegende Arbeit zwar manchen guten Hinweis, aber Klarheit schafft sie nicht. Vor allem ist der Verf. zu schnell bei der Hand, einen psychologischen Mißgriff oder eine Verzeichnung anzunehmen.

Das ist um so erstaunlicher, als man im ganzen dem Bild, das er von Shakespeares Schaffensweise entwirft, zustimmen kann.

Zwar wirft er ihm mangelnde Selbstzucht vor und bedauert, daß er sich nicht für Theorien interessierte (S. 205), aber das Triebhafte seines Genius wird gut erkannt und die Fähigkeit des Dichters, sich in seine Gestalten einzuleben, mit glänzenden Worten (S. 236 ff.) geschildert. Und trotzdem die vielen psychologischen Verfehlungen! Selbst Gestalten wie Ophelia, Cleopatra, Caliban u. a. m., an denen der Dichter mit sichtlicher Liebe gearbeitet hat, sind nach Schücking mißlungen und psychologisch uneinheitlich. Es erscheint überhaupt schwierig, abgesehen von so krassen Fällen wie in *Maß für Maß*, vom Schreibtisch aus eine Entscheidung über die Einheitlichkeit oder Nichteinheitlichkeit einer dramatischen Person zu treffen; wirklich ausschlaggebend ist nur der Eindruck bei der Aufführung, und ich glaube, noch niemand hat, selbst in der schlechtesten Darstellung einen Bruch in dem Charakter Ophelias oder Cleopatras empfunden, so wenig wie jemals eine Schauspielerin daran gedacht hat, daß diese Rollen nicht aus einem Guß wären, und daß es einer besonderen Kunst bedürfe, ihre Uneinheitlichkeit zu verschleiern, etwa wie die des Antonio im *Tasso*. Schücking kommt zu dieser Ansicht, weil er sich auf Grund von nicht vorhandenen Quellen eine Ophelia konstruiert, die mit der Shakespeares nichts gemein hat. Cleopatra wird in zwei Teile zerlegt; im ersten ist sie angeblich »eine ordinäre Dirne«, im zweiten Heroine. Gewiß wird der Dame ein stattliches und teilweise nicht unberechtigtes Sündenregister vorgehalten, aber wie wir aus dem Munde des objektiven und skeptischen Enobarbus (II 2) hören, besitzt die Königin den Zauber, das Gemeinste zu adeln. »Die Priester segnen sie, wenn sie buhlt.« In diesem Fall liefert die direkte Charakteristik wirklich den Schlüssel zum Wesen der Person und zugleich die Widerlegung der »gemeinen Dirnennatur«. Von dem Caliban der ersten Akte entwirft Schücking ein Bild, das mehr dem Browningschen »Caliban of Setebos« als dem rohen Halbmenschen Shakespeares entspricht, auch hier beruht die angebliche Uneinheitlichkeit der Gestalt auf einer willkürlichen Konstruktion. In dieser Art der Beurteilung zeigt sich wieder der Einfluß des modernen Realismus. Dieser fügt einen Strich zum andern, um aus den einzelnen Strichen mühselig das Gesamtbild herzustellen. So verfährt unser Kritiker; er klammert sich an einzelne Züge und einzelne Äußerungen, und darüber entgeht ihm das Ganze, es will ihm nicht gelingen, von der Peripherie zum Zentrum des Kreises vorzudringen. Shakespeares Phantasie nimmt gerade den umgekehrten Verlauf. Sie ergreift die Totalität der

Erscheinung und legt spielend den Weg vom Mittelpunkt bis zu den letzten Ausläufern in Wort und Tat zurück. Er überfliegt manche Zwischenglieder, die für den nachhinkenden Verstand oder eine weniger begabte Phantasie notwendig erscheinen. Schücking hat ganz recht, wenn er bemerkt, daß für uns eine aufklärende Seitenbemerkung bisweilen erwünscht wäre. Es kann ihm auch zugegeben werden, daß die Zeitgenossen des Dichters hier und da im Besitz der uns fehlenden Zwischenglieder waren. Doch da handelt es sich zumeist um untergeordnete Fälle. Die Schwierigkeit der Erklärung Shakespeares liegt darin, daß seine Phantasie für uns eine inkommensurable Größe ist, der wir vom Schreibtisch aus am allerwenigsten gerecht werden können. Der Dichter schrieb ja nicht für die Lektüre, und viele der angeblichen Schwierigkeiten, Unstimmigkeiten und Verzeichnungen lösen sich bei der Darstellung in Nichts auf. Bei ihr zeigt sich auch, daß seine Technik zwar manche Unvollkommenheit aufweist, die man meinetwegen als primitiv bezeichnen mag, daß aber nicht diese Primitivitäten das Wesentliche seiner Kunst sind, sondern ein außerordentliches Raffinement in der Verwendung seiner Mittel und in der Beherrschung der Bühne.

Im Rahmen einer Besprechung ist es nicht möglich, auf alle Einzelheiten des Buches einzugehen; nur zu dem letzten Kapitel über den *Sturm* muß ich noch einige Bemerkungen machen. Schücking betrachtet und bekämpft mich als einen Vertreter der symbolischen Auslegung. Ich habe aber ausdrücklich festgestellt, daß kein Zwang vorliegt, eine solche anzunehmen, daß nur gewisse Anzeichen darauf hindeuten, daß Shakespeare diesem Stück eine besondere, über die äußere Handlung hinausgehende Bedeutung gegeben hat. Die Widerlegung dieser Möglichkeit macht sich Schücking zu leicht. Die allegorische Deutung setzt nach ihm voraus, daß das Stück für einen kleinen verständnisvollen Kreis bestimmt wäre, er selbst gibt aber zu, daß das der Fall war, und daß es sich um ein Hochzeitsstück handelt. Die Idee, das Drama als Mädchen zu personifizieren, soll der Renaissance völlig ferngelegen haben. Abgesehen davon, daß Shakespeare auch mal einen eigenen Gedanken haben konnte, treten Tragödie und Komödie schon im Vorspiel zu dem 1557 in Siena gegebenen *Hortensio* als Schwestern auf. Prosperos Abschied von Ariel motivierte Schücking damit, daß der Umgang mit Geistern dem Menschen nicht heilsam sei. Davon steht im Stück keine Silbe; und die Annahme, daß Prosperos Seele durch Umgang mit seinem

Ariel zu Schaden kommt, ist eine arge Verkennung der Sachlage. Ich habe verschiedentlich darauf hingewiesen, daß einige Szenarien der Commedia dell'arte inhaltlich dem *Sturm* sehr nahe stehen. Die italienischen Komödianten dachten gewiß an keine Symbolik, das schließt jedoch die Möglichkeit nicht aus, daß Shakespeare in ihre bunte Fabelwelt eine besondere und persönliche Bedeutung gelegt hat. Schücking selbst führt verschieden äußere Umstände an, die für eine Ausnahmestellung dieses Dramas sprechen. Die Allegorie lag dem 16. Jahrh., das noch tief in den Moralitäten steckte, nicht fern, sie war auch schon von den Italienern in die Komödie übertragen worden, beispielsweise in Agostino Ricchis *Tre Tirami* (gedruckt 1530), von denen es im Vorwort Alexander Velutello's heißt, der Autor habe die Antike nachgeahmt, aber einen allegorischen Sinn hineingelegt. Das besondere wäre also nur, daß Shakespeare sein eigenes Schicksal symbolisch darstellte. Aber auch das war nicht ohne Vorgang. In den literarischen Streitigkeiten der Zeit war es üblich, daß die Verfasser sich selbst, ihre Freunde und Feinde in leicht erkennbaren Masken auf die Bühne brachten. Wer sich im *Satiromastix* und *Poetaster* hinter den Horaz, Virgil, Demetrius u. v. a. verbarg, wußte jeder Besucher der Volksbühne. Auch in Shakespeares eigenen Werken werden einzelne komische Gestalten mit großer Wahrscheinlichkeit auf Zeitgenossen des Dichters bezogen. Es war also nichts Ungewöhnliches, daß die Autoren ein Stück eigenes Erlebnis auf die Bühne brachten. Beziehungen zwischen Leben und Komödie waren vorhanden, vielleicht inniger als heute und sicher intensiver als zwischen dem Leben und der damaligen Lyrik. Unter diesen Voraussetzungen konnte selbst die nach Schücking schwache Erfindungsgabe eines Shakespeare auf die Idee verfallen, einen Teil seines Erlebens in ein Drama zu gießen. Ob er es freilich getan hat, das unterliegt berechtigten Zweifeln, aber die Möglichkeit ist vorhanden.

Aufgefallen ist mir, daß das Goethesche Zitat auf S. 9 falsch, das Heines auf S. 125 inkorrekt wiedergegeben ist. Auch daß Falstaff sich noch immer ein *Kissen* als Krone aufstülpt (S. 30), sollte nicht mehr vorkommen. *Cushion* kann hier nur die aus Murray NED. ersichtliche Bedeutung eines großen Trinkgefäßes haben. Ein solches kann man sich auf den Kopf stülpen, nicht aber ein Kissen, das bei jeder Bewegung herunterfällt.

Berlin. Max J. Wolff.

ÜBER VOKALVERKÜRZUNG IN ABGELEITETEN UND ZUSAMMENGESETZTEN WÖRTERN.

Im 50. Bande dieser Zeitschrift, S. 199 ff., hat E. Eckhardt darzutun gesucht, daß im Neuenglischen, aber auch schon früher, langer Tonvokal verkürzt wird, wenn eine ein- oder zweisilbige Wortform durch Ableitung oder Zusammensetzung um eine oder zwei Silben wächst. Ich kann dieser Lehre in der von ihm vorgetragenen Form nicht beistimmen und habe ihm meine Einwände sofort nach Empfang seines Aufsatzes brieflich mitgeteilt. Bei der Arbeit an meiner *Historischen Grammatik* hatte ich Anlaß, die ganze Frage neuerlich zu prüfen und schrieb meine Einwände in zusammenhängender Form nieder. Eben als ich daran war, den so entstandenen Aufsatz an den Herausgeber der *Englischen Studien* zu schicken, kam mir Eckhardts Besprechung meiner brieflich übermittelten Bemerkungen (oben S. 17 ff.) zu Gesicht. Danach habe ich um so mehr das Bedürfnis, den Fachgenossen meine Gedanken im Zusammenhang und ausgereift vorzulegen. Ich kann dabei den ursprünglichen Wortlaut meines Aufsatzes im wesentlichen unberührt lassen und brauche nur an wenigen Stellen auf die neuen Ausführungen Eckhardts einzugehen. Daß, was ich zu sagen habe, zuweilen wörtlich an die von ihm verwerteten Briefstellen anklingt, ist unvermeidlich.

Eckhardt hat ein reiches Material zusammengetragen. Zumeist handelt es sich um Dreisilbler, und da sind Fälle wie *crĭminal* gegenüber *crīme*, *nătural* gegenüber *nāture* ganz typisch entwickelt. Diese Tatsachen sind unleugbar, aber Eckhardt will mehr als bloß Tatsachen feststellen, er will auch einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Ableitung und Kürzung dartun. Das ergibt sich aus dem ganzen Gedankengang seiner Darstellung, und S. 275 (§ 173) spricht er es geradezu aus: »Wir müssen unserem Verkürzungsprinzip, das alle zwei- oder mehrsilbigen Ableitungen oder Zusammensetzungen betrifft,

deren Grundwort langen Tonvokal hat, sogar die Geltungskraft eines Lautgesetzes zuerkennen.« Ein Lautgesetz beschreibt aber nicht nur den Vorgang, der einer Erscheinung zugrunde liegt, sondern auch seine Begrenzung. Wenn ich sage, daß urengl. *u* vor einem folgenden *i* oder *j* zu *y* wurde, so meine ich damit auch, daß *u* in anderer Stellung sich anders verhielt. Dementsprechend wäre nach der Formulierung Eckhardts zu erwarten, daß Wörter, die nicht als Ableitung einem Grundwort mit Länge gegenüberstehen, keine oder nicht so durchgehende Kürze aufweisen. Ist das aber der Fall? Wie *grăvity*, das neben *grāve* steht, haben wir auch *quălity, lĕnity, amĕnity* und andere auf *-ity* mit Kürze, obwohl sie nicht Ableitungen aus **quāle, *lēne* usw. sind. Und solche isolierte Dreisilbler finden sich massenhaft: *animal, general, capital, evident, eloquent, diligent, penitent, eminent, elegant, regular, similar, popular, editor, orator, senator, salary, memory, miracle, oracle* und viele andere (vgl. Jespersen, Mod. E.G. I 139). Eckhardt denkt allerdings daran, daß aus Fällen wie *grăvity, vănity* neben *grāve, vāin* die Kürze des Tonvokals auf andere auf *-ity* übertragen worden sei (278). Aber diese Erklärung und ähnliche decken nur einen Teil der Fälle, es bleiben immer noch große Massen übrig, von denen die oben angeführten nur einen Ausschnitt bilden. Es zeigt sich also ganz deutlich, daß nicht in der Abgeleitetheit eines dreisilbigen Wortes die Ursache der Kürze zu suchen ist, sondern in der Dreisilbigkeit, daß es völlig gleichgültig ist, ob ein Dreisilbler neben einem Grundwort mit Länge steht oder nicht.

Dies ist m. E. der springende Punkt, den Eckhardt verkennt. »Es kommt,« meint er in seinem Aufsatz oben S. 117, »schließlich auf dasselbe heraus, ob ich annehme, daß *hŏliday* auf Grund des in VT (d. h. E. St. 50, 199 ff.) behandelten Verkürzungsprinzips kurzen Tonvokal erhält dadurch, daß es gegenüber dem zweisilbigen Grundwort *hō'y* um eine Silbe gewachsen ist, oder ob Luick für die dreisilbigen Wörter mit offener Tonsilbe überhaupt Kürze des Tonvokals (nach dem Typus ae. *ădesa*) als das Normale hinstellt.« Nein, muß ich behaupten, es kommt nicht auf dasselbe heraus. Denn wer wie Eckhardt in der Ableitung die Ursache der Kürze in *holiday, gravity* usw. erblickt, müßte für *animal* und ähnliche, die nicht abgeleitet sind, eine andere Erklärung geben. Das

hat Eckhardt nicht getan. Und abgesehen davon: ist eine solche Doppelheit wahrscheinlich? Auch Eckhardt selbst, sollte man glauben, kann wohl nicht gut daran denken, wofern er an der phonetischen Begründung seines Lautgesetzes festhält. Er findet sie, Worte Jespersens gebrauchend, darin, daß »der Redende das Tempo beschleunigt, wenn er sich bewußt ist, daß er eine lange Lautreihe sprechen soll« (S. 268). Ich würde lieber den Begriff »bewußt« ausschalten und im Sinne der schon lange vor Jespersen gegebenen Darlegungen Sievers' (Phon.[5] §§ 637 ff.) nur von einer Tendenz, die Länge der Sprechtakte einander zu nähern, sprechen, wie ja auch Eckhardt nachher tut. Dieselbe Tendenz muß aber doch auch in den unabgeleiteten Wörtern hervortreten, ja in diesen noch deutlicher, weil keine analogischen Einwirkungen statthaben können. Es ist nicht zu sehen, warum der Redende, um Eckhards Standpunkt einzunehmen, nicht auch bei ihnen »sich bewußt« sein sollte, daß er »eine längere Lautreihe sprechen soll«.

Diesen Einwurf hat Eckhardt oben S. 19 (§ 6) ff. bereits angeführt und besprochen. Ich kann aber nicht finden, daß er ihn irgendwie entkräftet, ja er kommt zu Annahmen, die mit diesem phonetischen Prinzip in der von ihm angesetzten, sehr weitgehenden Fassung unvereinbar sind — wovon weiter unten die Rede sein soll.

Etwas anders, aber für Eckhardt nicht günstiger, liegen die Verhältnisse bei den Zweisilblern, die er anführt. Sie sind an Zahl merklich geringer, und nur ein Teil von ihnen hat Kürze, der andere Länge. In ersteren sieht Eckhardt Belege für sein Lautgesetz, in letzteren analogische Beeinflussung durch das Grundwort. Aber wieder hat er es fast ganz unterlassen, den Blick auf solche Zweisilbler zu werfen, welche nicht neben einem einsilbigen Grundwort stehen. Ne. *lĭneage*, *zĕalot* gegenüber *līne*, *zēal* sollen lautgesetzlich, *fātal*, *brūtal* neben *fāte*, *brūte* analogisch sein. Aber wie steht es mit *dămage*, *hŏmage*, *făgot*, *pĭvot*, woher kommt bei ihnen die Kürze? Ferner heißt es *lōcal*, *nātal*, *tōtal*, deren Länge nicht analogisch aus einem **lōc*, **nāte*, **tōte* stammen kann, und andererseits wieder *mŏral*, *mĕtal*, obwohl keine einsilbigen Grundformen danebenstehen. Und derartige unabgeleitete Formen sind massenhaft in der Sprache vorhanden. So mit Kürze (in der gleichen Weise wie bei Eckhardt angeordnet): *palace*, *manage*, *image*, *herald*,

ribald, brigand, pedant, tenant, hazard, lizard, palate, legate, prelate, camel, level, rebel, chisel, novel, talent, present, proper, desert, honest, forest, rapid, frigid, florid, peril, civil, matin, robin, merit, spirit, profit, habit, method, venom, prison, baron, canon, talon, felon, heron, pigeon, dragon, manor, tenor, tremor, liquor, provost, colour, honour, rigour, vigour, valour, minute, very, city, pity, copy, study; dazu Fälle, in denen vom Ende des 15. Jahrhunderts an rein graphische Geminata aufgekommen ist wie *baggage, village, cellar, pillar, barrel, barren, sullen, bullet, gullet, valley, gallon, mutton, ribbon* usw. (vgl. Jespersen, Mod. E. G. I 135). Andererseits mit Länge: *pagan, vacant, tyrant, label, libel, omen, agent, regent, decent, parent, silent, lever, louver, broker, cater, secret, basin, mason, bacon, patron, tabor, labour, favour, vapour, odour, ague, nature* usw. Schon diese Fälle dürften die von Eckhardt angeführten Zweisilbler an Zahl übertreffen; wollte man sie vollständig sammeln, so ergäben sie eine erdrückende Mehrheit.

Übrigens sind manche von ihm angezogenen Formen auszuscheiden. Eine Wirkung, wie er sie feststellen will, könnte man sich doch nur denken, wenn die Zusammengehörigkeit des ein- und mehrsilbigen Wortes vom unbefangenen Sprachgefühl noch einigermaßen empfunden wird. Ist das aber der Fall bei *visage* gegenüber *(re)vise* (S. 203), *modern* gegenüber *mode* (S. 218), *credit* gegenüber *creed* (S. 227) und ähnlichen Paaren?

Somit zeigt sich auch bei den Zweisilblern, daß zwischen abgeleiteten und unabgeleiteten Wörtern in der Quantitierung gar kein Unterschied zutage tritt, während ein solcher doch zu erwarten wäre, wenn die Ableitung eine Rolle gespielt hätte. Wenn nun Eckhardt in seinem zweiten Aufsatz an seinem Verkürzungsgesetz festhält und (S. 21 ff.) für die früher übergangene Gruppe der nicht abgeleiteten Wörter andere Erklärungen vorzubringen beginnt (erschöpfend will er nicht sein), so verkennt er wieder das, was ich für den springenden Punkt erachten muß: der Tatsachenbestand gibt uns keinen Anlaß, für abgeleitete und unabgeleitete Wörter nach verschiedenen Erklärungen zu suchen, ja er ist derart, daß nur ein und dieselbe Erklärung für die gleichgebauten Wörter beider Gruppen befriedigen kann.

Es erübrigt sich daher für mich, auf seine Ausführungen

näher einzugehen. Nur eines sei berührt. Er übernimmt zum guten Teil das, was ich bei früheren Gelegenheiten über die Quantitierung im Englischen dargelegt habe. Er sagt z. B. (S. 120, § 7), daß er meine Normaltypen im allgemeinen durchaus anerkenne. »Bei zweisilbigen Wörtern mit einfachem Konsonanten nach dem Tonvokal ist dessen Länge das Normale (Typus ae. *wǣron*).« Ähnlich äußert er sich S. 121, § 10. Wie verträgt sich dies aber mit der rein phonetischen Tendenz nach Kürzung in mehr als einsilbigen Wörtern? In abgeleiteten zweisilbigen Formen soll diese Tendenz zum Durchbruch kommen, also Kürze das Normale sein, in unabgeleiteten dagegen Länge als Normalmaß gelten, also eine Tendenz nicht zur Wirkung kommen, die ihrer Natur nach doch allgemein sein muß? Wie ist dies vereinbar?

Auch die weiteren Folgerungen Eckhardts erweisen sich m. E. als unhaltbar.

Den Quantitätsabstufungen wie zwischen *line* und *lineage*, die offenbar ins Mittelenglische zurückreichen, stellt er auch solche, die deutlich jüngeren Ursprungs sind, zur Seite: durch sein Lautgesetz will er auch das Nebeneinander von *[ā]* und *[æ]* in *pass–passage*, von *[ə̄]* *und* *[ĕ]* in *err–errant*, von *[ou]* und *[ŏ]* in *troll–trollop* erklären (201). Wieder ist ihm entgegenzuhalten, daß dieselben Kürzen wie in den von ihm angeführten Zweisilblern sich auch in solchen finden, die nicht abgeleitet sind: in *hassock*, *cassock*, *vassal; berry*, *merry*, *ferry*, *ferret; follow*, *holly*, *collar*, *volley* usw. Sieht man sich weiter um, so gewahrt man, daß diese Länge in einsilbigen Wörtern wie den oben angeführten und außerdem in zweisilbigen wie *plaster*, *casket*, *rascal*, *castle*, *fervent*, *mercy*, *molten*, *bolster*, *soldier* auftritt, sie gilt also vor *[s, r, l]* im Auslaut und wenn diese Laute vor einem anderen Konsonanten stehen, dagegen Kürze, wenn auf *[s, r, l]* ein Vokal folgt — was schon längst in unseren Handbüchern gelehrt wird (Horn 33, 48; Jespersen, Mod. E. G. I 299, 362, 290). Länge hat sich somit entwickelt, wo Vokal und *[s, r, l]* derselben Silbe angehörten, Kürze erhalten, wo jene Konsonanten Schallgrenzen bilden (vgl. Sievers, Phonetik[5] §§ 515 ff., 549). Die Gründe für die Verteilung der beiden Quantitäten sind also phonetischer Art: ob ein Wort sich als abgeleitet darstellt oder nicht, ist von gar keinem Belang.

Eckhardt geht aber noch weiter. Er sucht und findet Spuren seines Kürzungsgesetzes auch in zweisilbigen Formen, die durch Antritt einer Flexionsendung an ein einsilbiges Wort entstanden sind. Manches, was er selbst nur bedingungsweise oder mit Einschränkungen anführt wie *children* gegenüber *child*, *elder* gegenüber *old*, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung. Wenn ferner gelegentlich bei unseren frühneuenglischen Grammatikern ein Längezeichen fehlt wie in *places*, *proses*, *noted*, *making* bei Hart, so wird man solchen Druckfehlern doch keine Bedeutung beimessen können, ebensowenig wie vereinzelten Schreibungen mit Doppelkonsonant in frühneuenglischen Texten mit verwilderter Orthographie. Es bleibt also nur *breeches* mit *[ĭ]* gegenüber *breech* mit *[ī]* übrig. Bei diesem Worte müssen wir vor allem im Auge behalten, daß es heute in der lebendigen Umgangssprache nur im Plural vorkommt (vgl. NED. s. v.). Soweit der Singular, etwa beim Lesen älterer Texte und in Kompositen mit technischer Bedeutung (*breech-loader*) zur Aussprache gelangt, gilt zwar *[ī]*, aber da kann, wie so oft bei Wörtern, die mehr gelesen als gehört werden, das Schriftbild maßgebend geworden sein. Schon diese Erwägungen sind geeignet, zu zeigen, daß aus dem heutigen Zustand kein sicherer Schluß zu ziehen ist. Nun haben wir vom 16. Jahrhundert an, aus einer Zeit, wo der Singular noch der Alltagsrede angehörte, Belege für Kürze in dieser Form, nämlich die Schreibungen *bryche*, *briche*, *britch*, die Eckhardt selbst anführt (261). Namentlich lehrreich ist aber, was unsere Gewährsmänner für die ältere Aussprache des Neuenglischen über das Wort zu sagen wissen. Während Smith[1]), 1568, *[brĭtš]* 'nates' und Gill[2]), 1621, *[brĭtšiz]* 'braccae' bieten, finden wir im 18. Jahrhundert, daß der Holländer Sewel[3]), 1708, der Deutsche Ludwig[3]), 1717, und der Engländer Johnston[4]) 1764 für *breech* Kürze lehren und Sheridans Wörterbuch von 1780, welches zwischen Singular, Plural und Verbum ausdrücklich scheidet, sie für alle drei Formen bietet. Bald darauf, bei

[1]) Deibel S. 23.

[2]) Jiriczek S. 32.

[3]) Löwisch S. 47.

[4]) A Pronouncing and Spelling Dictionary by William Johnston. M. A. London 1764, S. 48: The sound of short i [is denoted] by . . . ee o[nly in] breech pr[onounced] brich.

Walker, 1791, tritt die heutige Scheidung zutage. In der Vorrede § 247 erwähnt er indessen, daß *breech* 'sometimes' *britch* gesprochen werde, doch betrachte er dies als 'vulgarism'. Weniger abweisend ist Smart [1]), 1810: *breech* werde 'often' *britch* gesprochen, er empfehle aber Länge. Somit ist völlig deutlich, daß der heutige Zustand sich erst um 1800 herausgebildet hat, während vorher im 18. Jahrhundert in allen Formen des Wortes Kürze gegolten hat: Rückschlüsse aus den heutigen Lautungen sind unzulässig. Ebensowenig geht es aber an, das Zeugnis Gills dahin zu deuten, daß zu seiner Zeit die Kürze nur im Plural üblich gewesen und daher in dieser Form entstanden sei. Ein Schluß ex silentio ist immer gefährlich und besonders in diesem Falle: den Singular, der auch die Bedeutung 'nates' hatte, in einem Schulbuch zu erwähnen, würde der würdige Mann wohl abgelehnt haben. Dazu kommt, daß ja schon vor Gill die oben erwähnten Schreibungen mit *i*, *y* begegnen. Wir werden vielmehr diesen Fall den Kürzungen in einsilbigen Formen wie *ten*, *good*, *spread* u. dgl. anzureihen haben, die ja schon im Mittelenglischen einsetzen und im Frühneuenglischen häufiger werden (Hackmann, Morsbachs Studien 10). Wie immer man diese Erscheinung erklären mag (ich weiche darin von Hackmann ab, DLZ. 1909, S. 739, Hist. Gram. § 388), jedenfalls liegt kein Grund vor, *breech* von den anderen Einsilblern zu trennen, weil heute der Singular *[brĭtš]* durch eine Schriftaussprache verdrängt ist. Das scheinbar ähnliche Verhältnis von *screech* und *scritch* möchte ich gleich Eckhardt nicht heranziehen, aber aus einem anderen Grunde: weil hier me. ī, nicht ẹ̄ zugrunde liegt. Seinen Ausführungen, die dies nicht berücksichtigen, kann ich nicht beistimmen, sondern nur an dem festhalten, was ich Angl. 16, 507 über das Wort gesagt habe.

Schließlich sind noch einige Einzelfälle zu besprechen, auf welche Eckhardt besonderen Wert legt. Bei *leopard*, d. i. *[lĕpəd]*, ist zunächst nur mit denjenigen altfranzösischen und mittelenglischen Formen zu operieren, welche nicht die gelehrte Schreibung *eo* aufweisen, denn nur aus diesen können wir die tatsächliche Lautung erschließen. Nun zeigen die altfranzösischen *e* und *eu*, die mittelenglischen *e*, *i* und *u*, das wohl = *ü*, daneben auch *a*; die heutige Lautung geht also auf me. *lepard*

[1]) A Practical Grammar of Englisch Pronunciation . . . by B. H. Smart, Teacher of Elocution and Polite Literature, London 1810, S. 120.

zurück, und die Kürze stellt sich solchen wie in *hazard, lizard* zur Seite. Ähnliche Verhältnisse werden der Lautung *Lĕonard, Lĕopold* zugrunde liegen, doch fehlt es mir an älteren Belegen, ohne die kein bestimmtes Urteil möglich ist.

Nothing zeigt heute wie *none* eine Lautung, die von der sonstigen Wiedergabe des me. *ǭ* in der Gemeinsprache auffällig abweicht. Ich habe Untersuchungen § 89 darauf hingewiesen, daß hier eine dialektische Lautung eingedrungen ist: in gewissen Gegenden werden auch andere *ǭ* durch *[ʌ]* wiedergegeben. Woher die Kürze in diesen Dialekten kommt, bedürfte erst einer näheren Untersuchung; soviel ist aber deutlich, daß sie sich auch in einsilbigen Formen findet, wie ja auch die Gemeinsprache sie in *none* bietet; mit dem Umstand, daß me. *nǭ(n)* durch Komposition mit *thing* verlängert wurde, kann also die Kürze nicht zusammenhängen.

Bei *prithee* für älteres *(I) pray thee* haben wir uns vor Augen zu halten, daß diese Formel häufig in Verbindung mit dem Imperativ vorkommt (vgl. die Belege im NED.) und in solcher Stellung zur Enklise neigt. Zu Grunde liegt me. *ai*. Wie nun dieses in anderen enklitisch gebrauchten Wörtern zu *e* und dann zu *i* wurde: *sin, mister* (beide vor dem Namen) für *saint, maister*, so ist es auch in diesem Falle geschehen. Ein *pràу thee cóme* und ein *màister Jóhn* stehen phonetisch auf einer Stufe und entwickeln sich bei Beschleunigung des Redetempos und deshalb erfolgender Reduktion des Nebentons in gleicher Weise.

Bei *knowledge* ist zu beachten, daß das heutige Substantiv eine postverbale Bildung ist (vgl. *acknowledge*) und das Verbum im Frühmittelenglischen nur dreisilbige Formen, nach dem Verstummen des *-e* noch eine Anzahl solcher besaß (die auf *-es, -ing, -ed*). Sobald der ursprüngliche Nebenton auf der Mittelsilbe schwand, verfielen die nun phonetisch einfachen dreisilbigen Formen dem oben S. 178 berührten Kürzungsgesetz, und aus *ou* wurde *ŏ*. In der Tat tauchen im 15. Jahrhundert Schreibungen mit *o* (im Norden *a*) auf (NED.), die aber nicht durchdrangen, weil das Simplex *know* die historische Schreibung stützte. In der gesprochenen Sprache vermochte sich dagegen, allerdings nach langem Kampf (Jespersen, Mod. E. G. I 126), das *ŏ* durchzusetzen. Diese Art Verkürzung von Diphthongen, die meines Wissens bisher noch nicht beachtet worden ist, ist

dieselbe, die z. B. auch spät-me. *ă* aus *au* in *ancestor, abandon* und anderes ergeben hat (Hist. Gram. § 433).

Rowlock 'Einkerbung fürs Ruder, Rudergabel', woneben auch die Schreibung *rollock, rullock* steht, während in der Lautung neben vorwiegendem *[v]* auch *[ou]* gilt, taucht erst 1750 auf und steht dem gleichbedeutenden *oarlock* aus ae. *ārloc* zur Seite; vermutlich ist es aus diesem umgebildet. In me. *ǭrlock* konnte Verkürzung zu *ŏrlock* eintreten und eine dialektische Metathese zu *rŏlock* führen; erst durch eine jüngere Umdeutung unter Einfluß von *row* mag die Schreibung *rowlock* und innerhalb mäßiger Grenzen auch die entsprechende Lautung entstanden sein. Wenn aber diese Form wirklich eine alte, d. h. schon im Spät-Mittelenglischen vorhandene Bildung (oder Neubildung) sein sollte, so könnte in dem bei der Bedeutung des Wortes häufigen Plural *rowlockes* dieselbe Kürzung des Diphthongs eingetreten sein wie in *knowledge*. Der Mangel an älteren Belegen erschwert eine sichere Deutung.

Endlich *twopence, threepence!* Eckhardt bespricht diese Bildungen, als ob sie erst im Neuenglischen entstanden wären. Nun haben wir aber schon 1514 *tuppens* belegt (NED. s. v.) und die Lautung *[prĕpens]* ist schon vor dem Übergang von me. *ę̄* zu *[ī]*, also spätestens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, entstanden (während *[pripens]* offenbar eine Mischung dieser Form mit neu gebildetem *[prī pens]* darstellt). Damit geraten wir nahe an die Zeit heran, in der überhaupt erst die Form *pens* aus *penies* sich entwickelt hat, deren außerordentliche Verkürzung nur aus früher Tonminderung in Verbindungen mit einem Zahlwort wie *six penies* zu erklären ist (Morsbach, Schriftsprache, S. 113). Aus eben dieser Verbindung erklärt sich aber auch die Kürzung in vorausgehenden Zahlwörtern. Aus dem ursprünglichen *twǭ penies* wurde infolge der Häufigkeit dieser Verbindung nach dem Zusammenrücken der beiden Wörter und der Reduktion des zweiten Tones *twǫ̆ peni(e)s*, dann das *ǫ̆* wie bei vielen jüngeren Kürzungen durch *ŭ* ersetzt: *t(w)ŭpenis*, und daraus ergab sich schließlich *tŭpens* (Hist. Gr. § 471). Den hier berührten Übergang von jüngerem *ǫ̆* zu *u* (auf den schon Wild, Chaucer 131, 361, hingewiesen hat) werde ich in meiner Historischen Grammatik eingehender behandeln (§ 385). Vorläufig sei nur auf die Schreibung *muste* für ae. *mōste* in Genesis und Exodus hingewiesen.

Damit sind auch fast alle Fragen, die Eckhardt S. 275 (§ 171) direkt an mich gerichtet hat, erledigt. Nur eine bleibt übrig: wie sich *plĕasant, plĕasure* mit meinen Ausführungen über die Quantitierung in französischen Lehnwörtern (Angl. 30, 10 ff.) vereinbaren lassen. Sehr einfach! Altfr. *ai* war im Anglonormannischen vor Geräuschlauten in großem Umfang zu *ę* geworden (vgl. me. *plęsen, tręten*), dessen Quantität in vortoniger Stellung kaum eine andere gewesen sein wird als die der anderen einfachen Vokale. Im Englischen ist in solchen Silben sowohl Länge als Kürze möglich (vgl. *māson–prĭson*). In me. *plesa(u)nt, plesir* kamen offenbar beide Quantitäten vor und setzten sich bis ins Früh-Neuenglische, als die Schreibung *ea* für *ę̄* durchgeführt wurde, fort. Später hat die gesprochene Sprache die Kürze, die geschriebene *ea*, das Zeichen der Länge, festgehalten. Daß diese Wörter »im Me. *ę̄* in der ersten Silbe hatten«, d. h. also nur *ē*, bleibt zu beweisen; ich sehe nicht, was gegen die Möglichkeit eines *ĕ* spricht. Daß endlich diese Wörter »kaum zu den gewählteren Wörtern gezählt werden können«, ist ein Einwand, der mich nicht trifft; von 'gewählteren Wörtern' als dem Gebiet der Kürze habe ich Angl. 30, 19 ff. gar nicht gesprochen, sondern nur vom Verharren der ursprünglichen Länge in gewissen Wörtern, die »bereits der Alltagsrede, namentlich der niederen Stände, geläufig waren« (S. 21), im übrigen aber bereits bemerkt, daß die jüngere Kürze nicht selten auch »in Ausdrücken aus dem häuslichen Leben« (eb.) aufkommt. Was Eckhardts eigene Erklärung betrifft, der die Kürze mit dem Nebeneinander von *pleasant* und *please* in Zusammenhang bringt, so sei darauf verwiesen, daß wir dieselbe Kürze auch in *pheasant* haben, obwohl kein **phēase* daneben steht.

Damit sind meine hauptsächlichsten Einwände gegen die Ausführungen Eckhardts vorgebracht. Ich glaube, sie reichen hin, um meinen Standpunkt zu begründen. Es ist richtig, daß mehrsilbige Wörter, die sich dem unbefangenen Sprachgefühl als Ableitungen von Grundwörtern mit Länge darstellen, vielfach Kürze aufweisen. Aber diese steht nicht im Zusammenhang mit der Ableitung, sondern ist die Folge derselben Quantitätsregeln oder -tendenzen, die auch in gleichgebauten Wörtern, denen kein Grundwort zur Seite steht, zutage treten.

Wien, 8. März 1920. Karl Luick.

ÜBER EINIGE ORTSNAMEN AUS LANCASHIRE.

Accrington.

Die ältesten Belege bei Wyld-Hirst, *The Place Names of Lancashire* (London 1911), p. 41 sind: *Akerynton* 1258, *Acrinton* 1277, *Akeringtone* 1294. Wyld läßt den Namen ohne jede Erklärung. Ich bin geneigt, *Accrington* etymologisch mit *Alkington* Lancs. zusammenzubringen, das im früh-14. Jahrh. als *Alkrington, Alkeryngton* erscheint und von Wyld 47 im ersten Gliede auf ae. *Ealhhere* zurückgeführt wird[1]). Als Vorderglied unseres Namens vermute ich demgemäß ae. **Alhhering*-. Wenn *Alkington* dissimilatorischen Schwund der zweiten Liquida zeigt, so ist in *Accrington* umgekehrt die erste Liquida verloren gegangen. Übrigens ist ein *Ahhere* bereits zweimal bei Gray Birch belegt, *Cartul. Saxon.* II 149, 150.

Anderseits ist denkbar, daß das *r* in unserem Namen erst sekundär für *l* eingetreten ist (Dissimilation gegen das folgende *n*), daß also eigentlich ein **Akelynton* zugrunde liegt (cf. *Acklington* Northumberld.?), das sich, um an einen gutbezeugten Personennamen anzuknüpfen, als **Āculfingtūn* verstehen ließe. Wegen des Lautlichen vgl. etwa *Adlington* (Chesh., Lancs.) < (*) *Ēadulfingtūn*[2]).

Aldcliff.

"Apparently simply 'old cliff'", meint Wyld 46. Ich stelle daneben die Alternativmöglichkeit eines ae. **Alda[n]-clif* (zu

[1]) Wohl mit Recht, denn unter Umständen konnte ae. [χ] durch späteres [k] reflektiert werden. Zumal bei Ortsnamen mag dabei in gewissen Fällen anglo-normannischer Lautersatz im Spiel gewesen sein. Vgl. meine Ausführungen Anglia-Beibl. 15, 301 ff., Herrigs Archiv 117, 149.

[2]) Den friesischen Geschlechtsnamen *Akk(e)ringa* (? zu einem Personennamen *Akker*, *Nomina Geographica Neerlandica* I[2] (1895), 169, Winkler, *Friesche Naamlijst* 10) läßt man wohl besser beiseite. Eher könnte noch an das von Nielsen, *Olddanske Personnavne* 2 aus gewissen Ortsnamen erschlossene adän **Akæ* erinnert werden.

der Kurzform *Alda*. Searle, *Onomast.* 195; vgl. den Ortsnamen *Aldingham* Lancs., Wyld 46). Wylds Bemerkung 'the Mod. form with *ald-* instead of *-old-* is due to shortening of *ā* in O.E. *āld-* before the combination of cons. in the compound *-ldcl-*', weshalb von ihm ein Substrat mit unflektiertem ersten Gliede (ae. **āldclif*) angesetzt wird, verkennt dreierlei: die Tendenz zur Kürzung langer Tonvokale in dreisilbigen Wörtern, die Sonderstellung von *a* vor *ld* (man vergleiche z. B. die Formen für *oak* und *old* im Index von Wright's *Dialect Grammar*) und schließlich das Unterbleiben der Rundung in dem Gebiet nördlich des Ribble (hierzu Ekwall, GRM. 5, 597 ff.). In unserem Namen wäre sonach ein Übergang von *ā* > *ō* lautgesetzlich überhaupt nicht zu erwarten. Daß Wylds sämtliche ältere Belege bis ins 14. Jahrh. zwischen *d-* und *-cl* den vokal *e* zeigen, spricht auch nicht gerade für das hypothetische **āldclif*. — Aus Speeds Kartenwerk (Ausg. 1616) trage ich noch die zu der heutigen Lokalaussprache [ɔklĭf] stimmende Schreibung *Awcliffe* nach.

Alvedene [1]).

Um 1300 als *Alvedene* bezeugt. Nach Wyld 49 wahrscheinlich "the 'dean' of Ælfheah". Warum nicht einfach **Ælfa[n]-denu*, zu der für die *Ælf*-Namen anzunehmenden Kurzform *Ælfa*, die z. B. von Duignan in dem Ortsnamen *Alton (Alveton)* Staffs. (*Pl. Ns.* 4) und von Skeat in *El(ve)den* Suffolk (*Pl.-ns.* 16) vermutet wird?

Arbury.

Der Name ist 1246 als *Erthburgh* belegt, Wyld-Hirst 52. Wylds Hinweis auf ae. *erþ* 'ploughing' (nicht eigentlich 'ploughed land', wie er übersetzt) scheint mir wenig förderlich. Ich vermute in dem Namen das Appellativum *eorþ-burȝ*, 'earth-fortification, earth-work', das ae. ja sattsam bezeugt ist, Middendorff, *Ae. Flurnamenbuch* 48, Bosworth-Toller, *Suppl.* 192.

Arkholme.

Wylds Versuch 53 f. erledigt sich durch die Ausführungen von Battersby bei Moorman, *West-Riding Pl.-Ns.* 216, wo

[1]) Auf den mir zugänglichen Karten nicht verzeichnet; vermutlich Wüstung.

unser Name nachzutragen ist[1]). Er ist mit den Yorkshirenamen *Arram*, *Argam*, *Eryholme* völlig identisch.

Ashhurst.

1305 als *Assenhirste*, 1332 als *Asshhurst* bezeugt, Wyld-Hirst 55. Nach Wyld soll der Name 'ash wood' bedeuten; die Form von 1305 enthalte das Adjektiv, "cp. *oaken*, *beechen*, etc." Daß man für den Begriff 'Eschenwald' in ae. Zeit neben *æschyrst* auch die Bezeichnung **æscen-hyrst* brauchen konnte, ist mir wenig wahrscheinlich, da ae. *æscen* nur 'aus Eschenholz' bedeutet hat, wie denn auch aus ae. Zeit meines Wissens kein einziger Flur- oder Ortsname mit *æscen* adj. als erstem Gliede nachweisbar ist. Die älteste Form des Namens deutet m. E. auf ein ae. **Æscan-hyrst* (zu dem Kurznamen *Æsca*); daß der Name später als 'Eschenwald' aufgefaßt und dementsprechend umgeformt werden konnte, ist eine Sache für sich[2]). — Anderseits sehe ich nicht ein, warum in *Ashton* der Personenname *Ash* (Wyld 56) stecken müsse; man wird bei *æsctūn* (genau wie etwa bei *āctūn*) an den Baum zu denken haben.

Audenshaw.

Zufrühest als *Aldensha[gh]e* belegt; erst später auch *Aldwynschawe* u. ähnl. Wylds S. 58 an erster Stelle vorgetragene Vermutung, der Name bedeute vielleicht 'Alder wood', O.E. *alden sceaga*, scheitert natürlich schon daran, daß 'Erlenwald' im Ae. nicht *al(d)en-*, sondern *al(e)rsceaȝa* heißt. Das fragliche Gehölz war zweifellos nach einem *Aldwine* benannt, einerlei, ob sich in dem *Alden-* der älteren Belege die volle Namensform oder, was sehr viel weniger wahrscheinlich, der Genitiv der Kurzform *Alda* verbirgt. Letzterer Name (resp. sein weibliches Gegenstück *Alde*) dürfte übrigens bei der Erklärung des Ortsnamens *Audley* Lancs. stark in Frage kommen.

---

[1]) Vgl. übrigens zu dem (keltisch-)nordischen Lehnwort *erg* schon Collingwood, *Saga-Book of the Viking Club* 2, 146 (daselbst Hinweis auf einen mir nicht zugänglichen Aufsatz von Dr. H. C. March, Transact. Lanc. and Chesh. Antiq. Soc. 1890), 3, 142; ders. *Scandinavian Britain* 122, 213, 221, 223 u. ö.

[2]) Beruht die irrtümliche Schreibung *ǣsc* bei Wyld 55, 56, 282 auf Verwechselung mit *ǣsce* 'inquiry'?

Backbarrow.

"Perhaps the first element preserves the M.E. *bakke*, 'a bat', in which case the name would mean 'bat haunted hill, or barrow'," Wyld 60. Falls es sich um einen aus ags. Zeit stammenden Namen handelt (Wyld-Hirst geben nur einen einzigen älteren Beleg aus dem 17. Jahrh.), so kann in dem ersten Gliede recht wohl der Personenname *Baca* resp. *Bacca* enthalten sein.

Barrowford.

Der Name, 1294 als *Barouforde* bezeugt, ist nach Wyld 64 eine Zusammensetzung des Lokativs ae. *beorge* mit dem Grundwort *ford:* 'the ford by the barrow'. Wenn Wyld, wie es den Anschein hat, dabei an eine alte Komposition **beorȝeford* denkt, so ist dem zu widersprechen: die 'furt am *beorȝ*' könnte in gut-ae. Zeit nur *beorȝ-ford* lauten, wie das Wort in den Annalen 752 tatsächlich überliefert ist. Aber Wyld hat offenbar an eine ursprüngliche Komposition **beorȝe-ford* gedacht. Er wandelt dabei vermutlich auf den Spuren von Skeat, der z. B. den Namen *Elmsett*, ae. *Elmesǣtan* als 'settlers at the elm', or 'beside the elm' deutete: "*elme* is in the dat. case, the prep. *æt*, 'at', being understood" (*Pl.-ns. of Suffolk* 85). Ähnliche Erklärungen treten denn auch bei jüngeren Forschern auf, so namentlich bei Alexander, der sich Ansätze gestattet wie **gærse dūne*, **hāle tūne* (zu *healh*), **līne-hamme*, **sūle þorne* (zu *sulh*) u. a. m. (*Pl.-ns. of Oxfordshire*, 113, 128, 148, 191)[1]). Allein es erscheint ausgeschlossen, daß das Ae. von Hause aus solche dativischen Zusammensetzungen gekannt hätte. Wenn sich in einigen Namen in späterer Zeit ein mittleres *e* findet, so mag das mit der französischen Neigung zur Einschiebung eines Stützvokals in Zusammenhang stehen. In anderen Namen zeigt die lautliche Entwicklung in me. Zeit Beeinflussung des Vordergliedes durch das Simplex, bei dem seinerseits die Dativform verallgemeinert worden war (über me. *berwe* vgl. Koeppel, *Herrigs Archiv* 104, 33). Wieder anders zu beurteilen ist eine Bildung wie *Scrobbesbyriȝ scir* Ae. Annal.

[1]) Selbst ein so guter Philologe wie Mayhew schlägt für den westenglischen Ortsnamen *Silverton* eine Deutung 'ae. *sylh* + *fyrde* + *tūn*' vor, wo '*sylh* is locative of O.E. *sulh* . ., used here in the sense of "a sunk road or furrow",' *Notes and Queries* 11 S. VI 416.

1006; hier ist ersichtlich das *-scīr* erst verhältnismäßig spät an ein bereits festgewordenes, erstarrtes *Scrobbesbyriȝ* angetreten, dessen dativische Natur (*æt . . . byriȝ*) dem Sprachgefühl gar nicht mehr zum Bewußtsein kam[1])

Bellfield.

1332 als *Belefeld* belegt, Wyld-Hirst 66. Der Name gehört schwerlich, wie Wyld vermutet, zu frz. *bel* 'schön' oder zu ae. *bǣl* 'Scheiterhaufen'. Ich denke vielmehr an den Personennamen *Beola* (Searle, *Onomast.* 87) bzw. an awnord. *Beli* (vgl. Björkman, *Zur engl. Namenkunde* 23). S. auch Skeat, *Pl.-ns. of Suffolk* 71.

Birtle.

In älterer Zeit als *Bridestwisel*, *Briddestwysel* usw. belegt, Wyld-Hirst 70[2]). Im ersten Gliede mag das als Spitzname gebrauchte ae. *brid(d)* stecken[3]); vgl. die analoge Verwendung von *fuȝol* Searle, *Onomast.* 251 (ein deutscher 'Amalperaht cognomento *Fugal*' bereits in einer Schenkung von 823, Förstemann, *Namenbuch* I 547; s. auch Pott, *Die Personennamen* 669, Heintze, *Die deutschen Familiennamen*[4] 281; — adän. *Fughl*, *Foghel*, aschwed. *Fughle*).

Bleasdale.

1228 *Blesedale*. Wohl nicht mit Wyld 71 als 'valley of the blaze' zu ae. *blæse*[4]) zu ziehen, sondern zu dem aus dem Nordischen stammenden Personennamen *Blese*. Vgl. *Bleasby* Lincs. (früher *Bleseby*, *Blesbi*) zu dem gleichen Namen, Björkman, *Zur engl. Namenkunde* 25.

---

[1]) Vgl. die Beurteilung von afries. *Fyvlghēlondis* bei van Helten, *Aofrs. Gramm.*, S. 30. Ein pluralischer Dativ steckt in dem *æt Badum tune* der Ae. Ann. 906 (D), ferner anscheinend in dem Namen *Hallomshire* (Teil des West Riding).

[2]) Vgl. aber zur Frage der Identifizierung Ekwall, *Anglia-Beiblatt* 23, 187 f.

[3]) Sind so auch die beiden *Brid* bei Searle, *Onomast.* 114 aufzufassen? Vgl. ferner den erloschenen Namen *Bridgemare* Glos., im 13. Jahrh. *Bryddesmere*, Baddeley, *Pl.-Ns. of Gloucestershire* 30.

[4]) Nicht *blǣse*, wie Wyld irrtümlich schreibt.

Blythe[1]).

Bei Wyld 72 ohne jede Erklärung. Vielleicht ursprünglich der auch anderwärts in England vorkommende Flußname *Blyth(e)* und somit vorags. Herkunft?[2]).

Bowerham.

1196 *Borgerha* (d. h. wohl *-hā*), Wyld-Hirst 74[3]). Wyld läßt den Namen unerklärt. Sollte im ersten Gliede etwa der nordische Genitiv *borgar*[4]) stecken? An den Personennamen *Borgarr* (Rygh, *Gamle Personnavne* 47, Lind, *Norsk-isländska dopnamn* Sp. 152 ff., Lundgren, *Personnamn från medeltiden* 31) wird man wegen des fehlenden *-s-* erst in zweiter Linie denken.

Bradkirk.

Ältere Belege *Bredkyrk, Bredekirk, Bridekirke, Bredkirk*, Wyld-Hirst 75. Wylds Deutung 'broad, spacious church' wird von Ekwall, Beiblatt z. Anglia 23, 188 mit Recht abgelehnt. Ekwall sieht in dem ersten Gliede ae. *bred* 'board'; ich möchte darin lieber noch das Adj. *breden, briden* 'aus Planken' vermuten. Für die Schreibvariante *Bridekirke* ergäbe sich so eine direkte Anknüpfung. Zur Sache selbst erinnere ich an den Namen *Felkirk* ('Bretterkirche') Yorks.[5]) und verweise auf die lehrreichen Ausführungen Plummers zu Baeda, *Hist. Ecclesiast.* II 14 (Bd. II S. 101 f.); vgl. auch die bei Middendorff, *Ae. Flurnamenbuch* 127 angeführten ae. Urkundenstellen 'to dære ealde stoccene sancte andreas cyricean' Birch, *Cartul. Saxon.* III 261 nr. 1048 und 'ligneam capellam sanctae Mariae ... quae anglice *Stockkin* [*Stocklim*, ms.] appellata' etc. ebd. II 53 Nr. 461 (Ingulph-Fälschung).

---

[1]) Wüstung.

[2]) Vgl. noch den niederländischen Ortsnamen *Blia* (Friesl.), in älterer Zeit *Blitha, Blytha* usw., *Nomina Geographica Neerlandica* IV 32.

[3]) Die Identifizierung scheint nicht richtig, Ekwall a. a. O. 188.

[4]) Zur Bedeutung Vigfusson *Dict.* s. v. *borg* I.

[5]) Vgl. den englischen Namen *Woodchurch* (*Woodkirk*) und die deutschen Namen *Baumkirchen* (9. Jahrh. *Pouminunchirchen*) und *Holzkirch(en)*, Arnold, *Ansiedelungen und Wanderungen deutscher Stämme* 485, 506; Curschmann, *Die deutschen Ortsnamen im nordostdeutschen Kolonialgebiet* 41 (doch konnte *Holzkirchen* auch 'Kirche im Holz, d. h. Wald' bedeuten, Riezler, *Die Ortsnamen der Münchener Gegend*, Oberbayerisches Archiv 44, 97).

Bretherton.

Bei Wyld 77 ohne Erklärung. Ob etwa früh umgebildet aus *Brotherton?* Dieses[1]) wäre am ehesten der '*tūn* eines Mannes mit Namen *Brōđor*' (hierzu Björkman, *Nord. Personennamen in England* 30, *Zur engl. Namenkunde* 27); es könnte vielleicht aber auch für ae. **brōþratūn* stehen (cf. *munecatūn* 'Monkton', *prēostatūn* 'Preston', dtsch. *Pfaffendorf* 'Pfaffen gehöriges Dorf')[2]). Die Form *Bretherton* würde an die Variante *bretherhede* neben *brother*∼ oder an *bretherden* 'brother hood' (< ae. *brōþorrǣden*)[3]) erinnern[4]).

Bromiley.

Wyld-Hirst 80 geben nur éinen älteren Beleg: *Bronylegh* 1366. Was Wyld a. a. O. zur Erklärung vorschlägt ('the field of broom' resp. Ableitung von ae. *burna*), befriedigt nicht. Vielleicht ae. **Brūninȝlēh*, **Brūniȝlēh*, woraus me. mit normaler Kürzung des *ū* in drittletzter Silbe **Brŭnilēȝ(h)* usw.? Genitivisches *Brūnes (Brūnan)* vermute ich auch in *Brunshaw*[5]) und *Burnden*, wo Wyld S. 81 an *brūn* Adj. oder an *brun* [lies *burn(e)*] 'stream' denkt. Das Eintreten von *Brom-* für *Bron-* wird in erster Linie durch assimilatorischen Einfluß des anlautenden Labials zu erklären sein.

Halle. O. Ritter.

---

[1]) Ein *Brodertun* in einem Yorksh. Survey des 11. Jahrhs., Stevenson, Engl. Histor. Rev. 27 (1912), 16. Auch der Name dieses Ortes ist im 13. Jahrh. vereinzelt mit dem Tonvokal *e* belegt (*Bertherton*, Moorman, *West Riding Place-names* 37).

[2]) Vgl. auch Ortsnamen wie *Toller Fratrum*, *Buckland Monachorum* und dgl., Taylor[-Smythe Palmer], *Words and Places* 244. Über *Premder-*, *Plender-* etc. (< *presbiter*) in engl. Ortsnamen Mc Clure, *British Place-Names in their Historical Setting* 121 n. 1. Nachträge zu Middendorff, *Ae. Flurnamenbuch* 104 (*prēost*) werde ich an anderem Orte geben.

[3]) In einem Testament aus Somerset vom Jahre 1498, zitiert *Engl. Histor. Rev.* 18, 162.

[4]) Über die me. Pluralform *breþer* (cf. *broeþre* Rushw.[1], anord. *brǿđr* Gen. *brǿđra*) vgl. das *New Engl. Diction.*

[5]) Statt *Brūshay* (1535—36) wird man vielmehr *Brūshay*, d. h. *Brunshay* zu lesen haben.

DER DRAMATISCHE BEGRIFF DER "HISTORY" BEI SHAKESPEARE.

Es ist bekannt, daß die erste Folio die Dramen Shakespeares in Tragödien, Komödien und Historien einteilt. Der Gedanke, der die Herausgeber bei dieser Dreiteilung leitete, ist klar. Sie bezeichneten in der hergebrachten Weise alle Stücke mit gutem Ausgang als Komödien und die mit einem traurigen Ende als Tragödien, wurden aber diesem Grundsatz untreu, indem sie diejenigen Stücke, die einen Stoff aus der modernen englischen Geschichte behandelten, also die Königsdramen, aussonderten und gleichgültig, ob sie einen glücklichen oder unglücklichen Abschluß hatten, zu einer dritten Gattung vereinigten, der sie die damals geläufige Bezeichnung *histories* gaben. An ein größeres Maß geschichtlicher Wahrheit haben sie bei diesem Begriffe nicht gedacht; denn sicher lag nichts einem Angehörigen der Renaissance ferner, als etwa den berühmten Biographien des Plutarch eine geringere Glaubwürdigkeit beizumessen als der englischen Chronik Holinsheds. Die Römerdramen wurden von den Herausgebern der ersten Folio nicht als Historien bezeichnet, obgleich sie nach ihrer Auffassung zum mindesten ebenso historisch waren als die beiden Teile *Heinrich IV.* mit den Streichen des dicken Ritters. Der Begriff der Historie ist rein stofflich, und dadurch tritt er in einen unvereinbaren Widerspruch zu der übergeordneten Einteilung in Komödien und Tragödien, die nach der richtigen Auffassung eine psychologische, nach der irrigen Anschauung des 16. Jahrhunderts eine technisch-künstlerische ist. Diesen Widerspruch haben Heminge und Condell gespürt. Daß sie *Cymbeline* unter die Tragödien stellen, mag auf einem Irrtum beruhen, aber *Richard III.* steht unter den Historien und wird trotzdem als Tragödie bezeichnet, und mit *Troilus* wußten sie überhaupt nichts anzufangen. Der Stoff schloß das Werk von den Historien, das Ende von den Tragödien aus und zu den Komödien, wie

es allerdings in dem Vorwort der Quarto geschieht, war es erst recht nicht zu rechnen.

Ganz anders ist das Verfahren der Quartos, die dem Dichter zeitlich näher stehen als die Folio und dementsprechend eher die Auffassung wiedergeben, die er selbst und seine Zeitgenossen gehabt haben. Leider besitzen wir ja nur von 16 Stücken Quartausgaben, und von diesen sind drei *Much ado*, *Midsummer* und *Heinrich IV B* ohne jede Bezeichnung, so daß das Material unserer Untersuchung sehr spärlich ist; aber es genügt zu der Feststellung, daß die Einteilung der Quartos anders ist und von anderen Grundsätzen ausgeht als die der Folio. *Richard II.* und *III.* werden dort als Tragödien aufgeführt, nicht als Historien, umgekehrt *Troilus*, *Hamlet*, *Lear* und der *Merchant* als Historien, nicht als Tragödien bzw. Komödie, so daß die Gruppe der Historien nach den Quartos im Gegensatz zur Folio die genannten vier Dramen und außerdem in Übereinstimmung mit der Folio *Heinrich IV. A* und *Heinrich V.* umfaßt. Es ist eine seltsame Zusammenstellung, denn nach dem ersten Eindruck besitzen diese sechs Werke kaum ein gemeinsames Begriffsmerkmal; wenn aber ein solches vorhanden sein sollte, so ist es klar, daß es weder in der historischen Treue, noch in dem Stoff gefunden werden kann. Diese »Historien« entstammen den heterogensten Stoffgebieten, und selbst wenn man der Kritiklosigkeit der Renaissance im weitesten Maße Rechnung trägt, so dürfte doch auch damals niemand den *Kaufmann* als ein Werk betrachtet haben, das sich durch geschichtliche Wahrheit auszeichnete und in dieser Beziehung *Romeo* oder gar *Richard III.* überlegen wäre. Man könnte einwenden, daß die Bezeichnung *history* in den Quartos rein willkürlich ist, im besten Falle ein Überbleibsel aus einer Zeit, die den Unterschied zwischen der gegenständlichen Darstellung des Dramas und der erzählenden des Epos noch nicht erfaßt hatte und beide schlechtweg als Erzählung (*history*) betrachtete. Es ist also die Frage, ob es im 16. Jahrhundert anderweite dramatische Formen gab, die dem Begriff der Tragödie und Komödie nicht entsprachen oder doch nicht als solche bezeichnet wurden?

An deren Vorhandensein ist nicht zu zweifeln, man denke nur an die zahlreichen religiösen Aufführungen, die abseits der anerkannten Kunstformen lagen. Aber sie kommen in diesem Zusammenhang nicht in Betracht. Die Theoretiker geben auch

keinen Aufschluß, an der Hand ihres Aristoteles und Horaz sprechen sie, wenigstens soweit sie mir bekannt sind, nur von der Tragödie und Komödie. Aber damit ist die Frage nicht erledigt. Die Ästhetiker gingen ja nicht von den Erscheinungen des Lebens aus, sondern von überlieferten Definitionen, und alles, was nicht in diese hineinpaßte, war für sie einfach nicht vorhanden oder wurde verworfen. Die ausübenden Künstler dachten vielfach ganz anders, selbst in Italien, dem gelobten Lande des Klassizismus; so sagt der fruchtbarste Bühnendichter des Cinquecento, der Florentiner Cecchi im Prolog zu seiner *Romanesca*[1]) (1585):

Die Farse, eine dritte neue Art
Steht zwischen der Tragödie und Komödie;
Sie hat die Möglichkeiten beider und
Vermeidet ihre Schranken: Große Herren
Und Fürsten treten auf, für die kein Platz
In der Komödie ist, und sie beherbergt,
Gleich einem Gasthaus oder Hospital,
Die Menschen, wie sie sind, gemein und niedrig.
Im Stoffe unbeschränkt, stellt sie das Heitre
Und Ernste dar, Rel'giöses und Profanes,
Scherz wie die Trauer, Feinheit wie die Roheit.
Der Schauplatz gilt ihr gleich. Die Bühne ist
Platz oder Kirche, jede Örtlichkeit.
Gleichfalls die Zeit: Wenn sie's in einem Tag
Nicht schaffen kann, so nimmt sie zwei und drei.
Was macht es? Kurz, vor allen andern Arten
Ist sie gefällig, ist sie wandlungsfähig
Und unerreicht in ihrer Lieblichkeit.
Man könnte jenem Mönche sie vergleichen,
Der alles seinem Abt versprechen wollte,
Nur nicht Gehorsam, aber alles sonst.
Ist's nicht genug, wenn sie nur ehrbar ist,
Und den Charakter ihrer Menschen wahrt,
Bescheiden auftritt, und wenn eine Sprache
Sie redet, wie sie unter Christen üblich,
Die mit euch hier geboren sind und leben? . . .
Wenn nun die Alten keine Farsen spielten,

---

[1]) Neudruck von Diomede Buonamici. Florenz und Rom 1874.

So spielt man heut sie, wenn der Vater selbst
Der Wissenden [Aristoteles] sie nicht erwähnt, so gab es
Entweder damals keine Farse, oder
Sie stand in einem der verlorenen Bücher [der Poetik] . . .
Die Farse mag verwenden, wer's versteht,
Und besser ist's — das merkt euch — Farsen schreiben
Als Ungeheuer mit dem stolzen Namen
Tragödie und Komödie, die auf Krücken
Sich nur bewegen können und auf Rädern.
Hat man sie erst zweihundert Jahr gespielt,
Ist keine Neuigkeit sie mehr; als alt
Wird man in jenen Zeiten sie bezeichnen.
(Eigene Übersetzung.)

Eine Neuigkeit war die Farse auch zu Lebzeiten Cecchis nicht, im Gegenteil, sie konnte auf ein recht ehrwürdiges Alter zurückblicken, und neu war höchstens die literarische Anerkennung, die sie teilweise in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fand[1]). Unter *Farsa* verstand man also damals nicht, wie in späterer Zeit, eine möglichst ausgelassene Posse, sondern jede dramatische Dichtung, die den von der Theorie aufgestellten Grundsätzen für die Tragödie und Komödie nicht entsprach. Cecchi verwendet dafür auch die Bezeichnung storia (*Sviato* V 4) oder storiaccia (Prolog zu *Romanesca*), und ihr wesentliches Merkmal besteht in der Ungebundenheit und Freiheit von den Regeln. Sie beobachtet nicht die Einheit des Ortes noch die der Zeit, sie ist nicht gezwungen, nur hochgestellte Persönlichkeiten wie die Tragödie oder nur kleine Leute wie die Komödie auftreten zu lassen, sondern kann beide in einem Stück vereinigen. Sie verbindet das Tragische und das Komische, und da die Doppelhandlung nach dem Muster des Terenz selbst von der klassizistischen Richtung zugelassen war, so zieht die Farse daraus die Konsequenz und ergänzt die ernste Handlung durch ein lustiges Gegenspiel. Auch in der Sprache wahrt sie sich ihre Freiheit. Nach der Theorie sollte die Tragödie einen erhabenen, die Komödie einen niedrigen Stil gebrauchen, für die Farse gelten diese Vorschriften nicht, sondern sie strebt nach dem natürlichen Ausdruck, nach dem, der den auftretenden Personen und der jeweiligen Situation am an-

[1]) D'Ancona, *Origini del Teatro italiano* I 149, Florenz und Rom 1891.

gemessensten ist. Cecchi selbst hat mehrere Farsen geschrieben, in denen er von einigen der geforderten Freiheiten sehr ausgiebigen, von anderen nur bedingten Gebrauch macht. Die Einheit des Ortes und der Zeit wahrt er, wenn möglich, und nur selten durchbricht er diese Schranken, dagegen stellt er mit Vorliebe erhabene und niedere Persönlichkeiten nebeneinander, verbindet das Tragische und Komische und läßt seine Leute eine Sprache reden, die an Natürlichkeit nichts zu wünschen läßt. In *Acqua Vino*, einer Darstellung der Hochzeit zu Kana, sitzt Christus mit dem Parasiten an einem Tisch, wie überhaupt Cecchi diese komische Figur mit besonderer Vorliebe behandelt und mehrfach zum Vertreter der Lebensfreude im Stil Falstaffs steigert. Seine Technik in *Morte del Re Acab* entspricht völlig der Shakespeares in *Heinrich IV*. Eine ernste Aktion liefert den losen Rahmen, innerhalb dessen der Parasit seine lustigen Streiche ausübt, ohne daß diese zu einer einheitlichen Handlung zusammengefaßt oder durch eine übergeordnete Intrige beherrscht wären.

Wie wir nun die Anschauungen Cecchis nach England übertragen, so kann das nur *cum grano salis* geschehen. Das regelrechte klassizistische Drama spielte dort nur eine untergeordnete Rolle, und die Stücke, die auf der Londoner Volksbühne gespielt wurden, hätte ein Italiener durchweg als Farsen bezeichnet. Immerhin läßt sich nicht verkennen, daß auch in England, unbeschadet der allgemeinen Freiheit, gewisse Gradunterschiede bestanden. Die *Errors* und *Cäsar* kommen der klassizistischen Schablone wesentlich näher als etwa *Merchant* und *Lear*. Dieser Unterschied konnte den Zeitgenossen nicht entgehen, und er findet in der Terminologie der Quartos einen Ausdruck. Was sie entsprechend der italienischen *storia* als *history* bezeichnen, das sind Stücke, die sich innerhalb ihrer Klasse durch ein besonderes Maß von Freiheit auszeichnen, Stucke, die selbst ein damaliger Engländer nicht mit dem aus dem Altertum übernommenen Namen Tragödie und Komödie zu bezeichnen wagte. Bei *Troilus* und *Heinrich IV*. leuchtet das ohne weiteres ein, selbst heute, da wir uns zum Trauerspiel und Lustspiel ein in allen Farben schillerndes Schauspiel konstruiert haben, sind wir nicht in der Lage, diesen Stücken eine passende Etikette aufzukleben. Auch der *Merchant* ist von allen Komödien Shakespeares, soweit Quartausgaben von

ihnen vorliegen[1]), diejenige, die sich am weitesten von der klassischen Form entfernt. Schwieriger liegt die Sache bei den Tragödien. Mit Recht rechnen freilich die Quartos *Richard II.* und *III.* nicht zu den Historien, denn es sind Tragödien, und zwar in einem für englische Verhältnisse sehr straffen Stil und ohne Beimischung komischer Elemente, aber *Hamlet* und *Lear* werden als Historien, *Romeo* und *Othello* als Tragödien in den Quartos bezeichnet. Besteht zwischen ihnen überhaupt ein Stilunterschied? Nach der damaligen Auffassung wird man die Frage bejahen können. In *Romeo* und *Othello* ist die Handlung einheitlich, und sie spielt sich innerhalb von wenigen Tagen ab, die beiden andern Dramen enthalten eine Doppelhandlung, die sich über eine wesentlich längere Zeit erstreckt. Dazu kommt, daß *Othello* die spärlichsten komischen Bestandteile besitzt, noch spärlicher als *Lear* mit der großen Rolle des Narren, der Verkleidung Edgars und der Prügelszene Kents und Oswalds, die von den Besuchern des Globus sicher laut belacht wurden. Wenn man also diese vier Trauerspiele nach ihrer mehr oder weniger freien Technik scheiden will, so scheint es nicht unbegründet, *Lear* und *Hamlet* als Historien, *Romeo* und *Othello* als Tragödien zu bezeichnen. Im einzelnen Fall mag bei der Benennung eines Stückes eine gewisse Willkür unterlaufen, zumal da es sich ja nicht, wie in Italien bei der Definition der Farsa, um einen absoluten Maßstab, um die Freiheit von bestimmten Regeln, handelt, sondern um etwas Relatives, um das jeweilige mehr oder weniger große Maß von Ungebundenheit. Aber daß die Terminologie der Quartos, die Scheidung in Tragödien und Komödien auf der einen und Historien auf der anderen Seite, von der dramatischen Technik, von dem mehr oder weniger freien Stil, ausgeht, dürfte kaum zu bestreiten sein. Selbstverständlich war sie nicht das Werk der räuberischen Verleger, die diese kleinen Ausgaben in Quartformat herausbrachten, sondern sie hielten sich an die Bezeichnung, die die Stücke in den ihnen nahestehenden literarischen Kreisen empfangen hatten.

Wenn also die englische *History* um 1600 der italienischen *Farsa* oder *Storia* objektiv entspricht, so liegt die Annahme

[1]) Von *Cymbeline, Winter's Tale* und *Tempest* sind Quartos nicht erschienen.

nahe, daß der Ausdruck und der Begriff von den Italienern entlehnt worden sind. Ein Zufall erscheint ausgeschlossen, der Beweis im einzelnen freilich dürfte schwer zu erbringen sein, selbst wenn es möglich wäre, nicht nur die wenigen Shakespeareschen Stücke, sondern alle Quartos der Elisabethanischen Zeit nachzuprüfen[1]). Aber die gesamte Ästhetik der Engländer ist ja nur ein Aufguß der italienischen, man raffte Gedanken auf und oft nicht einmal Gedanken, sondern nur aus dem Zusammenhang gerissene Schlagwörter, die man in den großen Werken eines Castelvetro, Alessandro Piccolomini, Scaliger[2]) u. a. fand. Für die fremde Abstammung des Ausdrucks *History* zur Bezeichnung eines technisch lose gefügten Werkes spricht auch der Umstand, daß er sich in England nicht halten konnte. Es fehlte ihm die Bodenständigkeit, es fehlte der Gegensatz zu dem regelrechten klassizistischen Drama, der der *Storia* eine besondere Bedeutung verlieh. Im Jahre 1609 erscheint zum letzten Male ein Shakespearesches Stück, der *Troilus*, das die Bezeichnung *history* im alten Sinne trägt, schon 1623, als die Folio herauskam, verstand man darunter ein historisches Schauspiel aus der heimischen Geschichte. Dieser Bedeutungswandel wurde beschleunigt durch eine Entwicklung, die immer mehr zum Anschluß an die festen Formen drängte. Das chronicle play, diese regelloseste Blüte des englischen Dramas, stirbt ab, und die Nachshakespearesche Generation, mit ihren bedeutendsten Vertretern Fletcher und Massinger an der Spitze, ist bemüht, wirkliche Tragödien zu schreiben, soweit das auf der englischen Bühne möglich war, keine Historien.

Berlin. Max J. Wolff.

[1]) Diese Nachprüfung ist mir leider nicht möglich, da mir die Originale unerreichbar sind, die Neudrucke aber zumeist die modernen Bezeichnungen verwenden.

[2]) Vgl. *Theorie der italienischen Tragödie* in Herrigs Archiv CXXVIII 160 ff. und 339 ff.

OSCAR WILDES PERSÖNLICHKEIT IN SEINEN GEDICHTEN[1]).

Ein starker Hang zum Eklektizismus war das Erbteil, das Wilde von seinem Zeitalter empfing, dem zwischen Epigonentum und Neuwerdung seinen Fortbildungsprozeß durchkämpfenden 19. Jahrhundert. Ein verhängnisvolles Erbe für einen Mann, der sich zu dem Satz bekannte, daß die Kunst erst da anfange, wo die Nachahmung aufhöre — und gleichwohl ein Schatz, dem eine ungewöhnlich empfängliche, in einem Kreise internationaler Bildung entwickelte Natur wie Wilde nicht von vornherein den erforderlichen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. Es war gewissermaßen typisch für ihn, wenn er in einer Vorlesung die Namen von nicht weniger als dreiundzwanzig vorbildlichen Dichtern, Philosophen und Künstlern zusammenstellte, von Theokrit bis Balzac, von Plato bis Ruskin, von Phidias bis Millais. Den allgemeinen, aber noch unbestimmten Eindruck einer weitgehenden Beeinflussung durch maßgebende Vorbilder haben Wildes Freunde Arthur Ransome (*Oscar Wilde, a Critical Study* 1912) und Stuart Mason (*Bibliography of Oscar Wilde* 1914) durch Tatsachennachweise dahin verdichtet, daß seine merkwürdige Sucht des Borgens keinem Zweifel mehr unterliegt. Reichtum, der borgt, ist an sich ein Widerspruch, der zur Betrachtung reizt. Und dieses Borgen bei sich selbst wie bei andern, dieses geizige Aneignen und Wiederverwenden, steht so völlig im Widerspruch zum Begriff des Genies und der unbekümmert sich auslebenden individuellen Persönlichkeit, in denen Wilde die beiden Träger aller Kunst erblickt, so völlig im Widerspruch zu Ransomes Aussage, daß ihm jede Aufgabe immer zu leicht, daß er nichts weniger als ein Schriftsteller der Studierstube gewesen sei, daß er sein Leben wie

---

[1]) Diese Arbeit entstand im Anschluß an Bernhard Fehr, *Studien zu Oscar Wildes Gedichten* (Palaestra 100); Berlin 1918, Mayer & Müller. Vgl. H. Richter, *Oscar Wildes künstlerische Persönlichkeit*, Engl. Stud. 45, 201 (1912).

sein Werk mit seiner glanzvollen, eigenartigen Persönlichkeit ausgefüllt habe.

Man kann an das Problem kaum herantreten, ohne mit einem vergleichenden Seitenblick das klassische Beispiel derartiger Verirrungen zu streifen: Coleridge. Seine ins Übermaß gesteigerte, krankhaften Einflüssen zugängliche Phantasie, die seine unbedenkliche Art des Entlehnens halbwegs erklärt, bietet vielleicht auch für Wilde einen Schlüssel.

Obgleich Ransome seine Arbeit einem Mosaik vergleicht, für die jedes erreichbare Steinchen verwertet wird, kommt ihm dennoch kein Zweifel an Wildes künstlerischer Individualität, und offenbar darum findet er es zwecklos, das Studium der fremden Einflüsse ins Einzelne zu treiben (90).

Der mühevollen, undankbaren Aufgabe unterzieht sich Fehr in einer durch Materialbestand und Spürsinn gleich hervorragenden gelehrten Abhandlung, die sich als erster Teil einer mit lebhafter Spannung zu erwartenden größeren Arbeit ankündigt.

Die scharfe Witterung für Zusammenhänge hat freilich auch ihre Schattenseite. Der Philologe folgt als eine Art Detektiv auf Schritt und Tritt dem Dichter in der vorgefaßten Absicht, ihn in flagranti zu erwischen, und von vornherein wenig geneigt, natürliche oder persönliche erklärende Umstände gelten zu lassen. Ein Beispiel: die Erwähnung des Euphorion in *The New Helen* soll aus Walter Paters Abhandlung *Winckelmann* (*Renaissance*, 227) entlehnt sein (Fehr, 154). Die Stelle bei Pater lautet:

Goethe illustrates that union of the Romantic spirit: in its adventure, its variety, its profound subjectivity of soul, with Hellenism, in its transparency, its rationality, its desire of beauty — that marriage of Faust and Helena — of which the art of the nineteenth century is the child, the beautiful Euphorion.

Die Stelle bei Wilde lautet:

Alas, alas, thou wilt not tarry here,
But, like that bird, the servant of the sun,
Who flies before the north wind and the night,
So wilt thou fly our evil land and drear,
Back to the tower of thine old delight
And the red lips of young Euphorion.

Sollte es wirklich für diesen Hinweis auf einen so gangbaren Gegenstand der allgemeinen Bildung wie Euphorion eines Zitates aus Pater bedürfen? Wilde, der in einer geistig außergewöhnlich regen Umgebung von allgemein völkischem Anstrich aufwuchs, dessen Mutter in der deutschen Literatur so zu Hause war, daß sie Schillers *Ideale,* Herweghs *Ich möchte hingehen* und andere Gedichte in höchst anerkennenswerter Weise ins Englische übertrug, hätte es nötig gehabt, den Namen Euphorion — denn es handelt sich hier um nichts mehr als den Namen — aus Pater zu entlehnen? Für Wildes Goethekenntnis läßt sich mehr als eine Belegstelle beibringen, die sein Eindringen in den Geist unseres Dichters bezeugt (vgl. *The Critic as Artist).* Weshalb sollte sich ihm, da er eine Gegenüberstellung des griechischen und des christlichen Lebens- und Schönheitsideals — nicht des romantischen, wie Pater dem *Faust* unterlegt — anstrebte, nicht ganz von selbst die von Goethe zum allgemeingültigen Symbol geprägte Gestalt der Helena darbieten mit ihrer unzertrennlichen Zugabe, dem Euphorion, dem Träger eines Namens, dessen Klangschönheit, wie Ransome richtig bemerkt (48), an sich schon eine Lockung für Wilde bildete. Fällt daran etwas auf, so ist es die Äußerlichkeit und Flüchtigkeit des Vorgehens. Der Name wird bei Wilde zu keiner Gestalt, kaum zu einer Vorstellung. Wilde ist im allgemeinen nicht glücklich, wo er sich fremder Vorarbeit bedient. Einflüsse sind an sich etwas Unwägbares. Was sie sind, bestimmt erst ihre Wirkung. Ein Dichter kann für einen andern zum Erlebnis werden, fremder Einfluß zur inneren Wiedergeburt führen, ohne daß ein Ausschreiben stattfände. Es kann aber auch eine äußerliche Anlehnung, Angleichung, ja wörtliche Entlehnung stattfinden, ohne wesentliche Beeinflussung der Persönlichkeit. Dieser äußerliche Vorgang ist der Wildes. Er greift nach fertig geprägter Münze aus Lässigkeit, aus Bequemlichkeit, aus Übermut. Doch nicht selten ist »seine Persönlichkeit stärker als sein Wille« (Ransome, 24). Unvermerkt drückt er der Nachahmung sein eigenes Zeichen auf. So empfängt z. B. Euphorion bei ihm die vollen roten Lippen, die das Merkmal des präraffaelitischen Schönheitstypus bilden.

In den meisten Fällen erweisen seine »Plagiate« sich als Wortentlehnungen bei unähnlichem, vielfach entgegengesetztem

Gedankeninhalt. Man kann den Vorgang psychologisch etwa so erklären: Als Formkünstler legt Wilde in erster Linie Wert auf den Ausdruck. Er findet einen unwiderlegbaren Beweis für die Feinheit des kritischen Instinktes der Griechen darin, daß sie die Sprache zum Gegenstand ihrer sorgfältigsten Kritik machten. *(Critic as Artist.)*

Gelegentlich des Verbotes der *Salome* äußerte er (Juni 1892): »Ich habe ein Instrument, von dem ich weiß, daß ich es beherrsche: die englische Sprache« (Mason, 372). In *De Profundis* nennt er sich — mit Recht — einen Meister der Sprache. Dennoch findet er gleich darauf in jener Rastlosigkeit, die künstlerisches Streben kennzeichnet, daß künftighin ein reicherer Wortschatz, vollere Klangwirkungen, kunstvollere, einfachere architektonische Anordnung, kurz mehr ästhetische Qualität in seine Arbeit kommen müsse. Offenbar empfindet Wilde, daß er bei allem Sprachgefühl und aller Wortvirtuosität kein sprachschöpferisches Genie ist. Der feinste Schattierungen abwägenden Sensitivität seines Empfindens steht nicht immer das Ausdrucksmittel zu Gebot, das sein Gefühl in unverminderter Kraft auch anderen zum Erlebnis machen könnte.

Kennzeichnend für sein absichtsvolles Suchen nach dem entsprechenden Ausdruck ist eine (in Bezug auf eine neue Wendung zu *Rome Unvisited* gemachte) Bemerkung: »Ich glaube, die Worte sind nicht schön genug für den Gedanken« (Mason II, 5). Das Gefühl dieses Mangels ist es offenbar, das ihn zu bereits gemünztem Sprachgold greifen läßt.

Selbst Fehrs emsige Entlehnungsnachweise lassen sich noch um etliche vermehren, die schon durch ihre Herkunft aus dem Deutschen für uns auffallen. So *Fabian dei Franchi: The dead that travel fast;* (Bürger: *Die Toten reiten schnell); Ravenna IV: Lyre and Sword:* (Körner: *Leier und Schwert); Humanitad: the grace, the bloom of things has flown; (Wallenstein: Die Blüte ist hinweg aus meinem Leben).*

Fehr macht (23) die sehr wichtige Bemerkung, daß Wilde bewußt oder unbewußt Gedichte »lexikalisch ausgebeutet«, sein dichterisches Vokabular aus dem Wortschatze anderer bereichert habe. »Es brauchen nicht ähnliche Motive, verwandte Gedankengänge hinübergenommen zu werden. Im Gegenteil. Die Motive ändern sich, die Gedanken werden

ganz anderer Art. Es handelt sich um Wortechos, die vom fremden Dichter in Wildes Gemüt hineinklingen und dort gleichen Klang, aber ganz andere Begriffe wecken.

Dieser ebenso scharfsinnigen als einleuchtenden Beobachtung kann mehr denn eine Stelle, die von Fehr als inhaltliche Parallele herangezogen wird, als Beleg dienen, z. B. der Vergleich von *La Fuite de la lune* und Tennysons *In Memoriam XI* (Fehr 21). Bequemeren Überblickes wegen mögen hier beide Gedichte nebeneinander stehen.

La fuite de la lune.

To outer senses there is peace,
A dreamy peace on either hand,
Deep silence in the shadowy land,
Deep silence where the shadow cease.

Save for a cry that echoes shrill
From some lone bird disconsolate;
A corncrake calling to its mate
The answer from the misty hill.

And suddenly the moon withdraws
Her sickle from the lightening skies
And to her sombre cavern flies,
Wrapped in a veil of yellow gauze.

(Erste Fassung:

And harold of my love to him
Who waiting for the dawn does lie
The orbed maiden leaves the sky
And the white fires grow dim again.)

In Memoriam XI.

Calm is the morn, without a sound
Calm as to suit a calmer grief,
And only thro the faded leaf
The chestnut pattering to the ground:

Calm and deep peace on this high world,
And on these dews that drench the furze,
And all the silvery gossamers
That twinkle into green and gold:

Calm and light on yon great plain
That sweeps with all its autumn bowers,
And crowded farms and lessening towers,
To mingle with her bounding main:

Calm and deep peace in this wide air,
These leaves that redden to the fall;
And in my heart, if calm at all,
If any calm, a calm despair:

Calm on the seas, and silver sleep,
And waves that sway themselves in rest,
And dead calm in that noble breast
Which heaves but with the heaving deep.

Die Übereinstimmung findet Fehr im Versmaß und in der Ähnlichkeit zwischen Stimmung und Landschaft.

Aber die »Memoriam-Strophe« ist wenig charakteristisch. Welche Unzahl von Gedichten in vierzeiligen Strophen jambischer Achttakter käme als Vorbild in Betracht, wollte man dies einfache Schema nicht als lyrisches Gemeingut gelten lassen? Und was die Ähnlichkeit zwischen Stimmung und Landschaft betrifft, so sind derlei allgemeine, mehr auf das Gefühl be-

gründete Eindrücke meistens subjektiv. Der eine hat sie, der andere nicht.

Vergleichen wir die Landschaften der beiden Gedichte. Bei Tennyson ein stiller, sonniger Herbstmorgen auf einer Ebene am Meer. Rotes Laub und Edelkastanien fallen. Der Ginster ist vom Tau getränkt. Zwischen seinem Gold und dem grünen Laube glitzern silberne Marienfäden. Auf dem Landstrich, den Wohnstätten und Türme freundlich umsäumen, ruht ein stetes, mildes Licht. Das Meer ist glatt. Die Wellen schaukeln sich selbst in Ruh. Alles sauber gezeichnetes Detail, klar und bestimmt gesehen. Ein Lichtbild des tiefsten Friedens.

Bei Wilde — das Gedicht trug ursprünglich (*Pan*, April 1881) den bezeichnenderen Titel *Crepuscule* — Frühmorgendämmerung in einer Gegend von unbestimmtem Charakter in einer nicht näher bezeichneten Jahreszeit. Das verschwommene Detail, das die Stimmung fördert, indem es die Anschauung beeinträchtigt, ist offenbare Absicht. Da in dem Gedicht die Wiesenknarre vorkommt, die nur die Sommermonate bei uns zubringt, schwebt Wilde wohl eine Sommernacht vor. Wie unzuverlässig aber seine Kenntnisse oder seine Exaktheit in den natürlichen Dingen sind, bezeugt gleich hier der Schnitzer, daß er den Ruf dieses Vogels, der Abends zu erklingen pflegt, in der Morgendämmerung gehört werden läßt. Und doch handelt es sich unzweifelhaft um eine Morgen- und keine Abenddämmerung, da der Mond, der einen Teil der Landschaft mit seinem weißen Lichte übergossen hat, vom Himmel verschwindet. Wilde will aber lediglich Dämmerung als solche zum Ausdruck — richtiger zum Eindruck — bringen. Daher der in Nebel verschwimmende, düster-träumerische Horizont, das halb in Schatten getauchte Land, und daher vor allem das Schwebende, Angedeutete des Inhalts. Man kann sich kaum einen größeren Stilgegensatz vorstellen als den zwischen Tennyson und Wilde. Aber der Gegensatz ist mehr als ein formeller. Er berührt den Nerv der nebeneinander gestellten Gedichte. Bei Tennyson dient die sonnige Pleinairlandschaft als Folie für eine unabänderlich düstere Seelenstimmung, die der Dichter als ein Fertiges, Unwandelbares, Absolutes, dem Leser mitteilt. Die Natur ist das Widerspiel der Gemütsverfassung. Hier die selige Ruhe der

Unbewußtheit, im Herzen die Ruhe des hoffnungslosen Grames. Hier lächelnde Meeresstille, unten in der Tiefe die stumme Starrheit des Todes. Die Seele des Dichters ist im Bannkreis ihres Schmerzes und alles im Naturganzen wird nur in bezug auf diesen Schmerz, über den sie nicht hinaus kann, erfaßt.

Bei Wilde ein Hervorquellen der Stimmung aus dem Landschaftseindruck, hauptsächlich dadurch erzielt, daß der Naturausschnitt nicht wie bei Tennyson als Bild geschildert, sondern als Vorgang gezeigt wird.

In der ersten Fassung findet der trübselige Ton der Wiesenknarre, dem vom Hügel her das Männchen antwortet, eine Entsprechung in der Liebesbotschaft des Dichters an den toten Freund, der der Morgendämmerung des ewigen Tages harrt. Liebesbote aber ist der Mond, der mit einer Reminiszenz an Shelley als Sphärenmaid *(orbed Maiden)* personifiziert wird. In der endgültigen Fassung ist auch dieser subjektive Einschlag ausgemerzt und nichts als der Naturvorgang geboten, der auf die Seele des Dichters wie auf ein unbeschriebenes Blatt sein Stimmungsbild wirft. Die Umschreibung des Mondes wird fallen gelassen. Er zieht einfach seine Sichel vom Himmel und flieht — eine Raffaelsche *Stunde der Nacht* tritt vor das Auge — in gelben Schleierstoff gehüllt, in seine dunkle Höhle. Ein Naturausschnitt scheinbar ganz objektiv, ohne jeden persönlichen Zusatz wiedergegeben — oder vielmehr in das Gemüt des Lesers projiziert.

Wo liegt nun der Vergleichungspunkt beider Gedichte?

Es ist in der Tat nur ein Punkt. Die beiden Anfangsverse von *La fuite de la lune* drücken Frieden, träumerischen Frieden aus und entsprechen damit der Landschaftsstimmung des *In Memoriam*-Gedichtes. Aber wie viele, wie zahllose lyrische Gedichte haben den Frieden in der Natur zum Inhalt. Warum grade *In Memoriam* als Quelle herausheben? Die Antwort gibt Masons Bibliographie mit der Entstehungsgeschichte von *La fuite de la lune* und seinem Ursprung aus dem fünfteiligen Gedicht *Lotus Leaves* (*Irish Monthly*, Februar 1877), worin das Gedächtnis eines toten Freundes einen wesentlichen Umstand bildet, und das infolgedessen eine Parallele zu *In Memoriam* bietet. Ein sprechendes Exempel, wie sehr der Gelehrte vor seinem eigensten Wissen auf der Hut sein muß, um nicht zugunsten des Bildungselementes dem

künstlerischen Schaffensinstinkt zu nahe zu treten. Übrigens ergibt selbst der Vergleich der *Lotus Leaves* mit *In Memoriam* eine wesentlich verschiedene Grundnote: Bei Tennyson der nie versiegende Gram einer unheilbar wunden Seele, in der eine Saite gerissen ist, während Wilde sich am Totenhügel zu gesteigertem Lebenswillen aufrafft.

Ob es sich aber in den *Lotus Leaves* um ein wirkliches oder ein fiktives Grab handelt, erschaffen von der an Tennysons Ruhm entzündeten Phantasie Wildes, kann endgültig nur die Biographie entscheiden. Welcher junge Dichter hätte nicht einem heimgegangenen Freunde einige Verse gewidmet ohne die klare ehrgeizige Absicht eines Wetteifers mit *In Memoriam*?

Geistreiche Schlußfolgerungen sind ein Weg voll lockender Aussichten, doch ebenso viel tückischer Fußangeln. Die Wirklichkeit bleibt nicht selten an Folgerichtigkeit weit hinter einer einleuchtenden Wahrscheinlichkeit zurück. Die geschicktesten Kombinationen werden, ehe sie durch Tatsachenmaterial belegt sind, doch immer nur die Geltung von Vermutungen beanspruchen können. So wirkt Fehrs Annahme, daß Wilde vor seiner Reise nach Italien und Griechenland (1877) bereits einmal (1875) in Italien war, durchaus überzeugend und gewinnt einen, wie es scheint, unwiderruflichen Beleg durch die Tatsache, daß die *Graffiti d'Italia*, aus denen später die Gedichte *San Miniato* und *By the Arno* gebildet wurden, schon im Juni 1876 im *Dublin University Magazine* erschienen. Wenn nun aber Fehr Wildes Reiseweg auf der ersten Italienfahrt über Avignon führen und dort (1875) das (ohne Zeitangabe aus Avignon datierte) *Requiescat* entstehen läßt, so kann man dieser Hypothese ebensogut, ja vielleicht mit größerer Wahrscheinlichkeit eine andere gegenüberstellen. Wildes liebliches, begabtes Schwesterlein Isola starb am 23. Februar 1867. Wilde, damals zwölf einhalb Jahre alt (nach Ransome geboren 28. Oktober 1854), war ein in sich gekehrter, verträumter Knabe, der der kleinen Verstorbenen eine über seine Jahre tiefe Trauer weihte. Nun wissen wir, daß er als Schüler der Portoraschule (1865—73) in den Ferien seine Mutter auf Reisen nach Frankreich begleitete (Ransome 30). Das *Requiescat* könnte also ganz gut auf einer dieser frühen Fahrten in Avignon entstanden sein und diese äußere Möglichkeit hätte die innere Wahrscheinlichkeit für

sich, daß dadurch die Totenklage dem Zeitpunkt des Verlustes näher gerückt würde — bei dem im Genuß des Augenblicks aufgehenden, das Leben auf den Grund ausschöpfenden Jüngling Wilde gewiß kein zu übersehendes Moment. In der Tat schwingt in der leisen Musik dieser Verse etwas wie jungfräuliche Unberührtheit der Seele mit. Der in Wildes Gedichten fast vereinzelte sentimentale Lyrismus und die bis zur Vollkommenheit gesteigerte präraffelitische Zartheit des *Requiescat* würden durch diesen frühen Zeitpunkt seiner Entstehung — selbst wenn die Verpflichtung gegen Hood zu Recht bestehen bleibt (Ransome 29) — in das Licht einer ganz merkwürdigen künstlerischen Frühreife gerückt. Dies nur als Beweis, wie sich ohne das maßgebende historische Schlußwort abweichende Beweisführungen mit mindestens gleicher Wahrscheinlichkeit zu Ende denken lassen.

Bei der Erörterung des Zeitpunktes der italienischen Reisen erhebt Fehr gegen Wilde den Vorwurf absichtlicher Datumsfälschungen (38). Jedenfalls ein kräftiges Wort für eine überaus subtile Sache.

Wilde versieht von den zwölf Gedichten, die sich inhaltlich unmittelbar auf Italien beziehen, nur fünf mit einem Datum, und in der Buchausgabe läßt er auch dieses weg. Bei einem so durchaus auf Kunst eingestellten Menschen ist man wohl berechtigt, keinen, auch nicht den scheinbar geringfügigsten Zug dem Zufall zuzuschieben. Ein Ortsdatum kann nun ebensogut — wenn nicht besser — eine ideelle Zugehörigkeit, den Ort der geistigen Empfängnis bedeuten, als den der letzten Handanlegung. Goethe hat bekanntlich seine *Römischen Elegien* auch nicht in Rom vollendet.

Wilde, dem für die Kunst nur das Erlebnis maßgebend ist, und der für sie das Ereignis nur auf der Stufe der künstlerischen Neuschöpfung gelten läßt, verbindet naturgemäß in der Erinnerung sein Gedicht mit dem Orte, wo er den Stimmungseindruck erlebte, nicht den, wo er es zufälligerweise niederschrieb, wie der Maler sein Bild nach den Ort benennt, wo er die Skizze entwarf, nicht nach dem Atelier, wo er die letzte Hand daran legte. Ein Beispiel: Das um ein zartes Verkündigungsbild der frühflorentinischen Schule herumgeschriebene Gedicht *Ave Maria gratia plena* trägt im *Irish Monthly* (Juli 1876) die Ortsbezeichnung »Vatikanische Gallerie«, im

Kottabos (1879) die San Marco, Florenz. Hier bedeutet die Veränderung eine künstlerische Korrektur der Wirklichkeit. Gleichviel, ob Wilde das Gemälde, dessen Eindruck in seinem Gedichte ausströmt, in Rom oder in Florenz gesehen, es war Florentiner Kunst, bedingt durch die einzigartige Linienführung, die einzigartige Farbengebung, die einzigartige Seelenprägung dieser Kunst, es gehörte Florenz zu, auch wenn es zufälligerweise in der Vatikanischen Gallerie hing. Diese Zufälligkeit ging den Leser des Gedichtes nichts an, dem gerade der florentinische Stimmungsgehalt des Bildes beigebracht werden sollte und der durch das Ortsdatum Rom nur von der richtigen Fährte abgelenkt und beirrt worden wäre. In diesem Falle war das „gefälschte" Datum in einem höheren Sinne das wahre.

Oder das *Sonnet on Approaching Italy*, das zuerst (unter dem Titel *Salve Saturnia Tellus* im *Irish Monthly*, Juni 1877) aus Genua, in den *Poems* (1881) aber aus Turin datiert erscheint. Hier war der Ort der Empfängnis weder Genua, noch Turin, sondern die Wegstrecke dahin, der Punkt, wo der Dichter, von den Alpen niedersteigend, den ersten Blick in die italienische Ebene genoß. Niedergeschrieben mag er das Gedicht dann in Turin oder Genua haben, vielleicht — verschiedene Fassungen – an beiden Orten, und die Abweichung — vielleicht einfach die Folge einer Unsicherheit des Gedächtnisses über den wahren Geburtsort — erklärt sich aus der Geringfügigkeit, die er der Ortsbezeichnung beimaß.

Diese Korrekturen der Wirklichkeit, diese Art, sie in Wahrheit und Dichtung auseinander zu legen, sind in der Tat Schulbeispiele für die Lüge, deren Verfall Wilde in *The Decay of Lying* beklagt. Nicht die Unaufrichtigkeit kommt in Betracht, sondern die künstlerische Umgießung der Wirklichkeit. Kunst der Lüge ist nicht Verlogenheit. Sie ist eher das Gegenteil.

Die Einteilung der Gedichte.

Auf Grundlage des Titels *The fourth Movement* unternimmt Fehr eine Einteilung der Gedichte in vier Gruppen — ein ziemlich äußerliches und gezwungenes Schema, da er dabei ein Einleitungsgedicht *(Hélas)*, ein Nachtragsgedicht *(Flower of Love)* und vier längere Zwischengedichte übrig behält. Um

so gezwungener, da Wilde für die Auffassung der *Vierten Bewegung* als einer Gedichtsgruppe Nummer vier keinerlei Fingerzeig gibt. Er numeriert seine Abteilungen überhaupt nicht. Täte er es, so wäre *The Fourth Movement — Hélas* als selbständige Einheit gerechnet — Nummer elf. Es kennzeichnet seine mit Kunst durchsättigte Eigenart — *his highly intellectual and artificial Nature*, sagt Ransome —, daß die notwendigen Absätze in der Masse der Gedichte unter seiner Hand zur Gliederung im höheren Sinne werden, so daß jede Gruppe eine Stufe oder richtiger eine Richtung seines Geisteslebens darstellt. Wer die Gedichte daraufhin liest, gewinnt einen Abriß von Wildes Geistesgeschichte. Freilich nicht im chronologischen Sinne als Reihenfolge von Entwicklungsstadien. Es sind vielmehr Geistesströmungen, Geistesperioden, die vielfach nebeneinander bestanden oder unvermerkt ineinander verliefen und sein Verhältnis zu bestimmten Geistesmaterien und Weltanschauungen darstellen. Das französische Wort, das Wilde für das Leben der Völker heranzieht, *l'esprit d'un siècle ne naît pas et ne meurt pas à jour fixe (Rise of Historical Criticism)*, gilt auch für den Einzelnen. Es soll nicht behauptet werden, daß bei dem Zusammenfassen des zeitlich nebeneinander und durcheinander Laufenden nicht manches Gedicht später eingereiht wurde, das früher geschrieben war. So deutet z. B. ein Vers des im sechsten Abschnitt *Windflowers* eingereihten Gedichtes *Athanasia — (But this white flower ..... Seems all too great for any boyish rhyme)* — auf ein sehr frühes Datum. Maßgebend bei der Einteilung ist für Wilde eben nicht der Grad der Reife und künstlerischen Vollkommenheit. Er ordnet die Gedichte nicht vom Standpunkt der Juvenilia, der ersten, zweiten, dritten Periode usw. Die Zusammengehörigkeit scheint durch eine gemeinsame Grundidee bestimmt. So entsteht eine Art Selbstdurchleuchtung, Selbstbekenntnis. Ransome hat dies bereits empfunden, als er das Urteil fällte, die Gedichte enthielten weniger Poesie als einen seltenen Reichtum an selbstbiographischem Material (51). So betrachtet, ergeben sie eine höchst positive Ausbeute an Persönlichkeit. Daß daneben Ransomes Ausspruch, die Gedichte seien ein Index von Wildes Lekture (51), einen gewissen Grad von Geltung hat, enthüllt einen tragischen Bruch, oder vielleicht richtiger, eine traurige Brüchigkeit in

Wildes Wesen. Er selbst stellt die Persönlichkeit als den Wertmesser des Künstlers wie des Menschen auf. Kunst ist ihm kurzweg Selbstausdruck; Selbstverwirklichung, das letzte Ziel des Menschen. Den Krebsschaden unseres Seins erkennt er darin, daß die meisten Leute andere Leute, ihre Gedanken die Meinungen eines andern sind, ihr Leben Mimikry, ihre Leidenschaften ein Zitat. *(De Profundis).* Und in Augenblicken strenger Selbsteinkehr kann er sich nicht verhehlen, daß sein eigenes Selbst vor äußeren Einflüssen nicht hinreichend gefeit ist.

'Tis I, whose soul is as the reed,
Which has no message of its own to play,
So pipes another's bidding, it is I,
Drifting with every wind on the wide sea of misery.
(Burden of Itys.)

Aber bekanntlich sind Naturen, die über ihre Schwäche in Empörung und Zwiespalt mit sich selbst geraten, nicht die armseligen, die unbedenklich aus Fremdem ersetzen, was ihnen an Eigenem gebricht. Das eigene Selbst ist eben, wie Wilde gleichfalls erkennt, auch das letzte Geheimnis und Leute, deren einziger Wunsch Selbstverwirklichung ist, wissen nicht, wohin sie gehen *(De Profundis).*

Hélas.

Das Einleitungsgedicht, ein Rückblick von der Höhe einer abgeschlossenen Entwicklung, verbreitet Licht über die zurückgelegte Wegstrecke. Der Anfang klingt an die obige Stelle des *Burden of Itys* an:

To drift with every passion till my soul
Is a stringed lute on which all winds can play.

Aber die Selbstanklage trifft hier nicht das Werkzeug fremder Einflüsse, sondern den Spielball der eigenen Leidenschaften. Zu leben, was ihm das Höchste, aber zugleich eines der seltensten Dinge dünkt — die meisten Leute existieren bloß, nichts weiter *(The Soul of Man under Socialism)* — bringt eine gewisse Zersplitterung mit sich. So entsteht ein Gefühl der Kraftvergeudung, des Zurückbleibens hinter erreichbaren Möglichkeiten, der Zielverdunklung oder gar Fälschung. Und dieses Gefühl wird in das ausdrucksvolle Bild des Seelenpalimpsestes gehüllt.

Methinks my life is a twice written scroll,
Scrawled over on some boyish holiday
With idle song and virelay,
Which do but mar the secret of the whole.

Aber der Vorwurf ist nicht auf den Menschen gemünzt, sondern auf den Künstler. Der junge Wilde war ein verständnisvoller Anbeter der Klassiker. Man denke an seine Übersetzungen aus dem Griechischen und an die in seinen Gedichten *(Eleutheria)* erkennbaren Spuren von Miltonbegeisterung. Auch er hätte den Weg zur Erhabenheit und stillen Größe der Klassizität finden, aus den Mißklängen des Lebens einen reinen Ton herausschlagen können. Da kam etwas, was den Urtext seiner Seele überschrieb, indem es ihn in eine andere Geistessphäre lockte: die Romantik zog ihn in ihren Bann. Und nun beklagt er mit echt romantischem Empfindungsüberschwang den Verlust des klassischen abgeklärten Darüberstehens, beklagt es in höchst charakteristischer Weise in einem schönen, ganz auf dem Boden der bibelkundigen Romantik gewachsenen Bilde:

. . . lo with a little rod
I did but touch the honey of romance —
And must I lose a soul's inheritance?

(Vgl. *I did but taste a little honey with the end of the rod that was in my hand, and lo, I must die* [I. Sam. 14, 43], zitiert von Pater, *Renaissance*, 222). Wildes Entwicklungsgang ist also der der Romantiker im allgemeinen. Er berührt sich anfangs mit dem der Antike, findet hier die Ziele der Schönheit und des Rhythmus, strebt sie aber, in entschiedener Ablehnung alles Formelwesens, auf dem Wege der Subjektivität durch Entfaltung und Verdichtung des Individuums an. Der Stil wird aus einem allgemeingültigen Gesetz zum Träger der Persönlichkeit.

Eleutheria.

Wildes Verhältnis zur Politik. Fehr erblickt darin den Drang nach Freiheit einer für die Demokratie schwärmenden Seele (2). Nach allen Regeln der Vererbung, Überlieferung und Erziehung sollte es in der Tat so sein. Wilde, ein pietätvoller Sohn, der, wo er konnte, die Aufmerksamkeit auf die Arbeiten seiner Eltern hinlenkte (Ransome, 82), erwuchs

in einem von kosmopolitischer Revolutionsbegeisterung erfüllten Hause. Seine Mutter, eine schwungvolle Natur, ein glühendes Temperament, fühlte sich in erster Linie als leidenschaftliche Irin. Dem Dienst des angebeteten Vaterlandes, dessen Unglück an ihrem Herzen fraß, war ihre schöne dichterische Begabung wie ihre persönliche Tatkraft geweiht. Daneben aber blieb in ihrer Seele noch Raum für die enthusiastische Hingabe an ein allgemeines, die geknebelten Völker Europas gleichmäßig ins Auge fassendes Freiheitsideal. Ihre sozialdemokratische Wühlpropaganda ist von dem Idealismus des Jahres 1848 durchtränkt. Ihre Losung heißt: Kampf um das Geburtsrecht, als Gottes Kreatur zu leben, Tod, wenn nur ein Sklavenleben zu haben ist (*The Brothers*). Ihr blutiger Tyrannenhaß ist unversöhnlich:

> Never make ye peace with them,
> Till ye chant their requiem.
>
> (The Old Man's Requiem.)

Aber nicht nur gegen die Unterdrücker des alten heiligen Irland bäumt sich ihre Seele *(Enigma)*, nicht nur den Engländern gilt ihr Racheschwur, dessen Erhörung — und käme sie auch erst am jüngsten Tage — ihr gewiß ist. Auch das Schicksal Italiens und Polens macht ihr Herz überfließen von Mitleid und Begeisterung *(Signs of the Time)*. Mit weiblicher Zähigkeit klammert sie sich an ein klar und leuchtend umrissenes Zukunftsideal. Ihr Kampfruf ist: Für Wahrheit und Freiheit, Für Ruhm und Sieg! *(Attendite Populi.)*

Auf der Spitze des Schwertes sei das gerechte Recht gefordert. Keine Demut, kein Mitleid! Kein Volk hat noch auf den Knieen Freiheit errungen. *(Have ye counted the cost.)* Den Gefallenen keine Zähre! Ihnen lächeln die Engel. *(The Year of Revolution)*

Speranza — mit diesem Namen zeichnete Lady Wilde in der Öffentlichkeit — kennt keine Anwandlung von Kleinmut oder Ermüdung. Alle Zeichen scheinen ihr günstig. Sie sieht das Morgenrot der Freiheit anbrechen und singt ihr ein Taglied *(The Dawn)*. Als echte Demagogin stachelt sie das Volk auf. Wie ein Wiener Achtundvierziger, verfaßt sie ein Lied *Aristocrates à la lanterne*. Hat man den Ruf des Volkes nach Brot mit Kanonen beantwortet, so nehme man nun die Folgen hin. Tote für Tote. Die Könige fallen, in-

des das Volk Karneval hält und in blinder Wut erntet, was der Adel in törichter Wut gesäet (*France*, 1793).

Ihre Zuversicht wie ihr Haß fließen aus der zertretenen irischen Volksseele. Ebenso kräftig wie ihr Mitgefühl mit den Bedrängten aber ist ihre Überzeugung von den heiligen Pflichten des Patrioten. Eine an Schillersches Pathos streifende edle Kraft der Rhetorik unterstützt ihr hinreißendes Feuer. Wirkt manche ihrer sittlichen Wahrheiten heute bereits als Truismus auf uns und klingt uns ihre Feierlichkeit mitunter als salbungsvoller Predigerton ins Ohr — damals war sie zeitgemäß im besten Sinne, d. h. prophetisch. Wagt es nicht, ruft die mutige Frau den irischen Männern zu, eure Sendung Lügen zu strafen *(Forward)*. Wissen, Wahrheit, Licht tut dem unterdrückten Volke vor allem not *(To a despondent Nationalist)*. Das Schwert des Geistes tötet. Gebt dem irischen Volke Licht und seine Fesseln fallen ab. Die starke Seele ist frei, wenn sie frei sein will *(To Day)*.

Neue Kräfte aus höheren Quellen müssen den Lebensstrom wieder in Fluß bringen *(To Ireland)*. Der wahre Herrscher ist der Genius. Noch kämpft er mit dem Geiste der Nacht. Aber der Himmel rötet sich. Arbeit ist Pflicht. Prüfungen werden zur Schule der Läuterung. Nehmt das Kreuz auf euch, ruft sie, und harrt der Krone *(Man's Mission)*. Speranzas Frömmigkeit ist fester Gottesglaube ohne dogmatische Färbung, der Glaube an einen Gott der Rache, der Feinde hassen und verwünschen kann, an einen Gott, der nur dem Wackeren und Tüchtigen hilft. Nicht zum Himmel blicke der Bedrückte empor um Rettung, dort leuchtet ihm keine Sonne, kein Stern. Er blicke nicht um sich nach einem vertrauenswürdigen Menschen. Er würde getäuscht. In die Tiefe der eigenen Seele blicke er, Herr in seinem eigenen Königreich. Beherrscht er sich, so beherrscht er alle *(Salvation)*

Fragen wir nun, wie Speranzas Lebensidee sich im Sohne fortsetzt, so lautet die Antwort: merkwürdig spärlich. Das begeisterte Bewußtsein ihres Irentums erlischt in ihm fast völlig. Ganz vereinzelt stehen Bemerkungen wie: „Blaubücher sind gewöhnlich eine langweilige Lektüre. Aber Blaubücher über Irland waren immer interessant. Sie bilden den Bericht einer der größten Tragödien Europas. In ihnen

hat England seine Anklage gegen sich selbst niedergeschrieben und der Welt die Geschichte seiner Schande gegeben.“ (*Pall Mall Gazette*, April 1889, Mason, 160.) Oder die Anerkennung des schöpferischen Instinktes der keltischen Rasse, der sie zur führenden in England machte (*Critic as Artist*). Sein irisches Herz entdeckt Wilde erst, nachdem ihn die Londoner Polizei durch das Verbot der Aufführung seiner *Salome* verärgert hat. Dies hindert natürlich nicht, daß tatsächlich Wildes irisches Blut ihm wie Shaw eine für seine künstlerische Persönlichkeit in hohem Grade bestimmende Distanz zu englischem Wesen und englischen Zuständen gibt.

Nicht mehr wie von der Irin Speranza geht von der Demagogin auf ihn über. Es hätte keines Swinburneschen Einflusses bedurft, um ihn für die Demokratie zu begeistern und ihm Abscheu vor dem pflichtvergessenen gegenwärtigen England einzuflößen. Er konnte beides mit der Muttermilch einsaugen. Aber beides findet sich bei ihm in äußerst verdünnter, durch persönliche Zusätze zu einer neuartigen Mischung verfeinerten Form. Seine durch und durch aristokratische Natur ist der absoluten Demokratie von vornherein schwer zugänglich. »Demokratie«, sagt er in *The Soul of Man*, »bedeutet einfach das Durchbläuen des Volkes durch das Volk für das Volk«.

Im *Sonnet to Liberty* — es ist als Bezeichnung eines Standpunktes gewiß nicht ohne tiefere Absicht an die Spitze der *Eleutheria* gestellt — bekennt er, daß Schreckensherrschaft, Anarchie und demokratisches Gebrüll die versonnene, abseits schwärmende Seele des Ästheten und Individualisten verletzen. In *Humanitad* spricht er von der Anarchie, die das Gold der Freiheit stehle und dennoch nichts besitze.

In *To Milton* klagt er »unwissende Demagogen«, die ihr Land nicht lieben, an, den Seelöwen England in ihrer Macht zu halten.

Offen gesteht er (*Sonnet to Liberty*), daß er, von der ausschließlichen Bedeutung des Einzelnen erfüllt, für das Los der Massen kein Herz habe. Und nur als ein Spiegelbild der eigenen Leidenschaften vermag ihm schließlich das Ringen der Völker um Freiheit eine gewisse Teilnahme abzunötigen.

Wilde hat die Frage eines Interviewers, ob dieses Gedicht sein politisches Glaubensbekenntnis sei, verneint, mit dem Zu-

satz, er hätte es »im Feuer der Jugend« geschrieben (San Francisco, *Daily Examiner,* März 1882). Dafür ist es jedenfalls merkwürdig kühl erwogen. Als Bekenntnisgedicht bezeichnet er gleichzeitig das *Sonnet Libertatis sacra Fames.* Hier sagt Wilde es gerade heraus: Ich liebe sie nicht, die mit profanen Händen die rote Fahne auf die getürmten Barrikaden pflanzen für keine gerechte Sache; sie, unter deren unwissendem Regiment Kultur, Kunst, Ehrerbietung und Ruhm und alle Dinge hinwelken bis auf Verrat und Mord. Darum ist es besser, daß einer herrsche, dem alle gehorchen, als daß lärmende Demagogen unsere Freiheit mit dem Judaskuß der Anarchie verraten. Die englische bürgerliche Demokratie, die Demokratie Cromwells ist die beste Regierungsform, die wahre Republik, in der ein jeder lebt und keiner über seinesgleichen steht.

Die moderne soziale Demokratie widerspricht geradezu Wildes Freiheitsbegriff, weil sie sich auf eine andere Bewertung der Menschheit gründet als die seine. Wenn Wilde für seine politischen Gedichte den Namen des griechischen Freiheitsfestes wählt, so legt er damit den Finger auf das, was er allein als Freiheitsideal gelten lassen kann: jenes hellenische Ideal der ungefesselten geistigen Persönlichkeit und des individuellen Aufschwunges, das die Romantiker stets im alten Griechenland verwirklicht sahen. Eine Republik der Ebenbürtigen im Geiste und in der Ordnung ist für Wilde wie für Southey, Coleridge, Shelley die Vorbedingung der Freiheit und Gleichheit. Eine Art pantisokratischen Utopiens schwebt dunkel auch ihm vor. Alles andere ist »der verruchte Durst nach Freiheit« *(Libertatis sacra Fames).* Auch in den Prosaschriften bekennt er sich offen zu dem romantischen Utopien des Geistes. England werde nicht zivilisiert sein, bis es nicht seinen Ländern »Utopien« zugesellt habe. Mehr als eine seiner Kolonien würde es mit Gewinn dagegen eintauschen.

Oder: »Eine Weltkarte, die Utopien nicht mit einschließt, ist nicht wert, daß man einen Blick auf sie werfe, denn sie läßt das eine Land weg, an dem die Menschheit immer wieder landet. Und landet sie dort, so lugt sie aus, erblickt ein besseres Land und segelt weiter. Der Fortschritt ist die Verwirklichung von Utopien.«

Wildes Hellenismus ist der Paters: das Prinzip intellektualer

Erleuchtung. Freiheit, Ordnung, Hand-in-Hand-Gehen ebenbürtiger Kräfte, deren Gegensätzlichkeit nur zu desto größerer Kraftentfaltung führt, das schöne Gleichgewicht von Leib und Seele *(Joachim Du Bellay, Renaissance).* Dieser Geist hat die Renaissance groß gemacht *(Critic as Artist).* Ihr endgültiges Gepräge erhält die Republik der Geister als politisches Ideal *(The Garden of Eros).* Doch vermag Wilde selbst diesem zur Freiheit hinarbeitenden Hellenismus, der sich gegen die Autorität auflehnt, nur auf dem Gebiete des Geistes zu folgen, nicht auf dem Gebiete der Tat, wo er sich in Demokratie und Revolution umsetzt. In diesem wichtigen Punkte unterscheidet sich Wildes Griechenbegeisterung von der Swinburnes bis zur Gegensätzlichkeit. Mit Swinburnes flammendem Tyrannenhass, seiner titanischen Auflehnung gegen jede Form der Gewalt, seinem Übermaß des Empfindens in ethischen Dingen hat Wildes ästhetischer Freiheitskult nichts zu schaffen.

Gegen den Imperialismus verhält Wilde sich entschieden ablehnend. Wäre die Anregung zu *Ave Imperatrix* aus der Begeisterung des Polybius für das römische Weltreich geschöpft (Fehr 94), so könnte dies nur nach dem Prinzip der Gegensätzlichkeit der Fall sein. Der Imperialismus ist bei Wilde äußerliche Machtstellung, Gegenpol der wahren Freiheit. Er ist ein Koloß auf tönernen Füßen *(Theoretikos)* und verhält sich zur wahren Weltherrschaft wie vorübergehende Tyrannengewalt zu dauernder Macht. Englands kriegerische Großtaten dienen nur als Beleg, daß kein Siegesruhm Menschenglück und wahre Hoheit aufwiege. Wilde besitzt die Nervenkraft seiner Mutter nicht, die unerschrocken Blut und Tränen sehen kann. Die Weltherrschaft dünkt ihm mit den Blutopfern, die sie fordert, zu teuer erkauft. Ob auch Rußland, Indien, Samarkand, Afghanistan die langgestreckten englischen Leoparden kennen und vor Kandahars Toren englische Trommeln ihre Wirbel schlagen[1]), heißt er Britannia dennoch sich statt des goldenen Diadems die Dornenkrone aufs Haupt setzen und ihre frohen Lieder in Trauergesänge wandeln. Denn kinderlos schreite sie den

[1]) Kandahar, die Hauptstadt von Afghanistan, wurde 1839 von den Engländern eingenommen. Da der Krieg mit Afghanistan nur neben anderen ruhmreichen imperialistischen Unternehmungen genannt und sein Ausgang nicht erwähnt wird, liegt kein äußerer Grund vor, das Gedicht (mit Fehr) 1879 anzusetzen.

steilen Weg des Imperialismus empor. Trost spendet allein die ferne Zukunftshoffnung, daß sich dereinst aus dem Purpurmeer des Krieges die Sonne der »jungen Republik« erhebe. Die junge Republik deckt sich mit Cromwells »großer Republik«. Damals als in Europa kein Einzelner um der Freiheit willen litt, ohne daß England an den Vergewaltiger Hand angelegt hätte, war das kleine Inselland in höherem Sinne eine Weltmacht. Um diesen Namen wahrhaft zu verdienen, muß es in einer künftigen Spirale der Kulturentwicklung auf denselben Standpunkt zurückkehren.

An anderer Stelle *(The Burden of Itys)* feiert er Swinburne als den Herold oder Morgenstern dieser Zukunftsform der großen Republik. Im allgemeinen aber macht sich auch bei Wilde die in der englischen Romantik immer wieder zutage tretende Erscheinung geltend, daß die revolutionären Ideen in ihr nicht Wurzel fassen, sondern nur als fremde Einschläge mehr oder weniger tiefgreifende Anregungen bieten.

Auch der Vergleich mit Milton — herausgefordert durch die beabsichtigte Parallele des *Massacre of the Christians in Bulgaria* mit dem *Sonnet on the late Massacre in Piedmont* (Fehr 28). zeigt nach Überwindung der äußerlichen Entsprechung den inneren Wesensunterschied zwischen dem Romantiker und dem Puritaner. Miltons wuchtige Keulenschläge sind bei Wilde zur zaghaft schmerzlichen Berührung eines wunden Punktes gemildert. Wo Milton den Gott der Rache anfleht, wendet sich Wilde vorwurfsvoll an den Heiland mit der mahnenden Frage: lebst du noch?

Wildes Anklage des Luxus, daß er mit Warenballen den edlen Gedanken und Gefühlen das Tor verrammle, entspringt, genau besehen, nicht einer puritanischen Strenge der sittlichen Forderung, sondern der ästhetischen Überempfindlichkeit einer im Reich des Schönen heimischen Seele, die von der Häßlichkeit banaler Anblicke und der Roheit profaner Klänge angewidert wird. Nicht die Sündhaftigkeit, Ungerechtigkeit oder Eitelkeit der Welt stößt Wilde ab, sondern ihre Unschönheit, ihre Sinnlosigkeit. Sein aristokratischer Partikularismus — seiner Meinung nach das Geburtsrecht und die Voraussetzung alles Künstlertums — scheut Eingriffe der Wirklichkeit, die ihm, wo sie am wirklichsten ist, pöbelhaft erscheint. Abseits vom Tagesgetriebe dem geruhsamen Genuß des edelsten Nieder-

schlages einer Jahrhunderte alten Kultur zu leben, empfindet er als Recht, ja als Pflicht der Selbsterhaltung. So tritt an die Stelle der puritanischen Selbstzucht, die das Ich im Dienste der Allgemeinheit vernichtet, bei Wilde ein höchst gesteigerter Ichkultus, der, das Gegenteil jeder Askese, das All nur als Mittel zur Selbstentfaltung gelten läßt.

The Garden of Eros.

Wilde als Jünger der klassischen Romantiker Keats und Shelley. Keats, menschlich verwandt durch den weichen schwelgerischen Schönheitskultus, wird ihm als Künstler ein Lebensideal. Ganz von selbst fliegen ihm von dieser Seite Einflüsse zu, die seine Natur bis zur äußeren Unmerklichkeit angleicht. Dagegen lockt Shelleys leuchtende Spur ihn in die Sphäre eines abstrakten extatischen Seelenlebens, aber der Abstand bleibt, je mehr die Absicht zutage tritt, desto fühlbarer. Mit einem größeren Aufwand von Mitteln wird weniger ausgedrückt. Für *The Garden of Eros* ist eine dreifache Shelleysche Anregung leicht ersichtlich. *Sensitive Plant* für den Blumenflor der Frühsommerwiese, *Adonais* für die Verherrlichung bewunderter Dichter und den Unsterblichkeitsglauben, *Hymn to Intellectual Beauty* für die Anrede an den Geist der Schönheit *(Spirit of Beauty)*.

Aber Shelleys Einfühlung in die Natur ist Wilde unerreichbar. Er empfängt ihre stärksten Eindrücke erst aus zweiter Hand, in einer — wie er behauptet — höheren Potenz, nämlich durch die Kunst zum eigenen Quadrat multipliziert. Shelleys zarte Pflanzensymbolik, die der Blumenseele menschliche Empfindungs- und Handlungsweise unterschiebt, liegt außerhalb Wildes Vorstellungsvermögen, die sich im graden Gegenteil gefällt und das Ideal eines Blumenlebens für die Menschheit gestaltet. Die eigenartige Schönheit des keltischen Mythus findet Wilde darin, daß in ihm das Dasein der Menschen nicht mehr sei als das der Pflanzen. Christus empfehle dem Menschen ein Blumenleben und offenbare sich so als Romantiker *(De Profundis)*.

Wilde hat ein zu selbständiges Verhältnis zur Natur, um es nach Belieben in sein Gegenteil verkehren zu können. Wo er es zwingen will, zieht er den Kürzeren. Shelleys Phantasie wird ihm zum Irrgarten, in dem er sich in Bilderfülle und

langen Satzgefügen verstrickt. In dem vergeblichen Bemühen, in dem »Gefühlsdrama einer Juninacht« (Fehr 116—21) die sichtbare Natur zum Sinnbild einer großen poetischen Wahrheit zu machen, entschwindet ihm unter einer Anhäufung von Pflanzen und Vergleichen die eigene Gabe, die Welt der Erscheinungen zum Kunststil empor zu läutern. Was den *Spirit of Intellectual Beauty* anbelangt, so beschränkt Wilde sich im *Garden of Eros* auf einen Anruf, ohne Versuch einer näheren Charakteristik. Aber nicht aus Unvermögen. Denn die *Intellectual Beauty* gewinnt bei ihm eine selbständige eigenartige Erscheinungsform und einen eigenen Namen. Sie wird zum *Critical Spirit,* den er in *The Critic as Artist* bis zum schöpferischen Weltgeist steigert. Wir haben ihn von den Griechen empfangen, wir verdanken ihm alles, was uns über den Zufall des Tages hinaushebt. Er bereitet uns jenes beschauliche Leben, dessen Zweck nicht Tun, sondern Sein ist und nicht bloß Sein, sondern Werden — das Leben der Götter.

Die Verherrlichung vorbildlicher Dichter ist bedeutungsvoll durch die Apotheose Swinburnes als des Erben von Keats. Neben ihm wird Rossetti gefeiert und Morris als Chaucers Kind und Spencers Erbe eingeführt — eine Nebeneinanderstellung, die an sich Fehrs Annahme einer fast ausschließlichen, bis zu geistloser Abhängigkeit gesteigerten Beeinflussung durch Swinburne auf ihr richtiges Maß zurückführt. Schon der eigentliche Berührungspunkt zwischen Wilde und Swinburne, eine von Sinnlichkeit durchglühte Sphäre selischen Empfindens mag wie manche Einzelheit auf die gemeinsame dichterische Abstammung von Keats zurückgehen. Aber die inneren Gegensätze des Temperamentes und der maßgebenden Lebensziele überwiegen die äußerliche Ähnlichkeit. Dem von einem modernen Kulturideal gesättigten Wilde ist Swinburnes Gigantentum, sein mythenschöpferischer Drang bis auf den Ehrgeiz danach fremd. Und so belädt er sich auch hier, da ihm der Kern des Swinburneschen Wesens unzugänglich bleibt, wo es ihn zur Nachahmung reizt, nur mit dessen Mängeln: Langatmigkeit, Unklarheit und eine ins Exotische schweifende Übertriebenheit des Ausdrucks, der anscheinend mit der Empfindung ringt und ihrer Anspannung nicht gerecht werden kann. Wäre Wilde wirklich bis zur blinden Nachfolge der

geschworene Jünger des »letzten Anbeters der antiken Götter«, »des Besiegers des Kreuzes«, so könnte er nicht im gleichen Atem Morris, dem zahmsten aller Präraffaeliten, huldigen. Selbst die Klage über die durch die materialistische Philosophie in die Welt gekommene Ernüchterung ist den Präraffaeliten, vor allem Ruskin abgelauscht und kennzeichnet den Boden, in dem Wilde wurzelt.

Bei einem Interview in San Francisco (März 1882) erwiderte Wilde auf die Frage, ob er eine neue Schule begründet habe: nein. Die Präraffaelitische Schule, zu der er gehöre, verdanke ihren Ursprung Keats mehr als irgend jemand anderem. Keats sei der Vorläufer der Schule, wie Phidias der der griechischen Kunst und Dante der der Kraft, Leidenschaft und Farbe der italienischen Malerei. Späterhin stellten Burne Jones in der Malerei und Morris, Rossetti und Swinburne in der Dichtung die Frucht dar, deren Blüte Keats war (Mason, 326)

Bedeutungsvoll für Wildes künstlerischen Entwicklungsgang erscheint *The Garden of Eros* dadurch, daß er hier zum erstenmal die Maler als die eigentlichen Träger und Vermittler des Geistes der Schönheit hinstellt. Der Vertreter dieses höchsten Typus der Malerei aber ist ihm noch Burne Jones, dessen Kunst, aufs liebevollste und feinste charakterisiert, als der treffliche Spiegel des Zeitalters gepriesen wird; dessen Geist, ein Geist voll Liebe, Milde und Müdigkeit, das All mit Gold übergieße, mit Leuchtkraft durchdringe. Wildes Urteil fließt ganz aus der Schaffenssphäre dieses Künstlers, in der er vorderhand auch seine eigene Kunstregel findet.

Rosa Mystica.

Als Romantiker vom Schlage der Präraffaeliten erfährt Wilde zwei typische Erlebnisse der Zugehörigen dieses Kreises: die religiöse Erschütterung und Italien. Beide faßt die Gruppe *Rosa mystica* zusammen. Der Titel ist in seiner Symbolik eine merkwürdige Vorwegnahme. Denn 1892 wurde die gotische Rose das Abzeichen einer Pariser Malervereinigung, die sich Rosenkreuzer nannte und auf impressionistischer Grundlage ein extatisches Kunstevangelium verkündete [1]). In Italien, sagt Ransome (51), glaubt Wilde sich eine Bekehrung

---

[1]) Rich. Muther, *Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts.*

zum katholischen Glauben schuldig zu sein. Er empfindet katholisch. Der puritanische Geist gewinnt aber noch einmal die Oberhand. Er erlebte eine religiöse Erweckung wie die meisten jungen Leute. Oder vielmehr er war verstört, in entzückender Weise verstört durch das Gefühl, daß eine religiöse Erweckung für ihn möglich sei (53). Nach Mason hätte Wilde dreimal im Leben ernstlich daran gedacht, zur katholischen Kirche überzutreten: In Oxford, 1875 und 1878. Einem verbürgten Ausspruch zufolge soll er die Katastrophe seines Lebens auf das Verbot seines Vaters zurückgeführt haben, sich als Jüngling der römischen Kirche zuzuwenden (116). Jedenfalls war Wildes empfängliche Phantasie, als er nach Italien kam, für die eindrucksvollen Bilder des katholischen Kultus in stärkerem Ausmaß vorbereitet, als dies bei Durchschnittsreisenden der Fall zu sein pflegt.

Sie sprachen zu seinen Kindheitserinnerungen im katholischen Irland. Er hat wiederholt zu Freunden geäußert, daß er sich deutlich entsinne, in einer katholischen Kirche die Taufe empfangen zu haben. Übereinstimmend damit erzählte ein irischer Priester, er hätte zwei Kinder der Lady Wilde, darunter Oscar, während eines Sommeraufenthaltes in Glencree getauft, was dem Vater erst nachträglich mitgeteilt worden sei (*Donahoes Magazine*, Boston, April 1905, Ransome 118).

Die katholisch gefärbte Romantik der Präraffaeliten läßt nun in Wilde diese Kindheitsstimmung neu aufleben. Die Reise nach Italien wird zur Pilgerfahrt an den Gnadenquell der allein selig machenden Kirche. Nach Rom gelangen heißt in ihren Schoß aufgenommen werden.

Erst in diesem tieferen Sinne aufgefaßt, erlangt das Gedicht *Rome Unvisited* die richtige Bedeutung. Es erschien (datiert vom 10. Juli 1875) in den *Graffiti d'Italia (Month and Catholic Review*, September 1876). Hier enthält das Gedicht zwei Strophen mehr, die die Auffassung stützen, daß es sich für Wilde bei der römischen Reise nicht nur um eine Befriedigung der Wanderlust gehandelt, sondern um das Ziel einer tieferen Sehnsucht. Der Beschluß zur Heimfahrt ist gefaßt, aber ein geheimnisvoller Zug des Herzens zieht ihn südwärts und läßt ihn nur in Wehmut dem heiligen Rom entsagen. Offenbar schwankt Wilde noch zwischen dem magisch lockenden katholischen Mysterium und einem Rest von englischem

Konservatismus, der ihn vorläufig vom entscheidenden letzten Schritt zurückhält. Soll er heimkehren in den unwirtlichen Norden, zum altgewohnten Herkommen, von dem nicht viel mehr zu gewinnen ist, oder soll er eingehen durch die geweihte Pforte des allein seligmachenden Glaubens? In seiner Unschlüssigkeit greift er zu einer fatalistischen Entscheidung: er wird abwarten, bis Gottes eigene Hand ihn durch das heilige Tor führt. Es gilt also nicht die banale Frage: Weiterreise oder Rückfahrt? sondern die Entscheidung einer Lebensfrage, die noch nicht spruchreif ist, es aber bald werden kann, vielleicht schon im Herbst. Die letzte Strophe in ihrer religiös feierlichen Inbrunst verträgt wohl kaum eine Deutung auf eine Vergnügungsfahrt nach Rom mit obligater Audienz beim Papst, sondern hat nur Sinn als Ausdruck eines starken inneren Erlebnisses. Durch diese Deutung erhält auch das Lob einen tieferen Wert, das Wilde für *Rome Unvisited* vom Kardinal Newman erhielt (Mason 113).

Wildes eingeborener froher Farbensinn und der verständnisvolle Genuß am Dekorativen, Prächtigen und Stilvollen — kein Äußerliches, Erworbenes, sondern Wesenseigenheiten seines Kunst-Ichs — mochten für seine Hinneigung zum Katholizismus bestimmend sein. In *Rome Unvisited* malt er sich im Geiste die geheimnisvolle Herrlichkeit der heiligen Handlung im Petersdom aus: die Kardinäle, leuchtend in Pupur und Gold, und über ihren Häuptern getragen, im makellosen Weiß seiner Lauterkeit der milde Hirte. Später entspricht der Augenschein offenbar nicht völlig den überheikeln Ansprüchen seines ästhetisch verfeinerten Geschmackes und er erlebt durch die Prunkentfaltung am Osterfest eine Enttäuschung. Der bunte Glanz der Kirche ruft ein Gegenbild hervor, die schlichte Gestalt ihres Stifters, der nicht hatte, wohin er sein Haupt lege (*Easter Day*, erschienen in *Waifs and Strays*, Juni 1877).

Auch in der Sixtinischen Kapelle findet er beim Anhören des *Dies Irae* den Gott der Milde und der Liebe nicht, den er sucht, und von dem ihm die Spatzen in der Frühlingslandschaft singen (*Sonnet on hearing the Dies Irae sung in the Sixtine Chapel*).

Das Ostersonett aus Genua (*Illustrated Monitor* Juli 1877) drückt eine Doppelstimmung aus, wie sie jeder Osterreisende

in Italien einmal erlebt hat. Lachende Frühlingspracht überflutet die Seele mit Schönheitsfreude, hinter der ihr einen Augenblick die düstere Andacht der Karwoche verschwindet, um ihr sodann zwiefach beglückend in seliger Rührung bewußt zu werden.

Von inneren Kämpfen, die das Ringen nach religiöser Klärung als die Sehnsucht des Wunden nach dem Balsam erscheinen lassen, zeugen die Gedichte *Vita Nuova* (unter dem bezeichnenden Titel Πόντος ἀτρύγετος in *The Irish Monthly*, Dezember 1877 erschienen), und *E Tenebris*, beide aus dem Gefühl eines unfruchtbaren, leidvollen, fast schon verspielten Lebens heraus geschrieben, das nur durch den Erlöser erneuert, gerettet werden kann.

In *San Miniato (Graffiti d'Italia, Dublin University Magazine*, März 1876), flüchtet der Dichter sein geängstigtes Gewissen zur Mutter Gottes. Aus allen Gedichten der *Rosa mystica* spricht ein gläubiges Herz, das sich an das Christentum klammert als an den Liebesbund der Barmherzigkeit, und an seinen Gott als den Hort und Helfer der Mühseligen und Beladenen.

Madonnenbilder der italienischen Schule werden für Wilde zu Offenbarungen der göttlichen Holdseligkeit, des tiefsinnigsten Mysteriums. *(Ave Maria Gratia plena, Madonna mia).* Künstlerische Freude, romantische Schwärmerei und ein unbestimmter Zug des Herzens sind die drei ausschlaggebenden Momente bei Wildes Katholizismus. Er genießt die Messe, die er in Berneval wieder fleißig besucht, als den letzten Ausläufer des griechischen Chors, und zwanzig Jahre nachdem er im Aufstieg seines Lebens den Papst als den guten Hirten und den einzigen gottgesalbten König begrüßt, ist der durch Laster und Strafe Hindurchgegangene derselbe inbrünstige Anhänger des heiligen Vaters. »Meine Lage«, schreibt er (28. April 1900) aus Rom, »ist sonderbar. Ich bin kein Katholik, ich bin einfach ein leidenschaftlicher Papist«. Wilde »tut nichts als den Papst sehen«, gibt sein ganzes Geld auf Eintrittskarten aus, ist schon siebenmal von ihm gesegnet worden. »Er ist nicht mehr Fleisch und Blut. Er hat keinen Flecken der Sterblichkeit mehr. Er ist wie eine weiße Seele, in Weiß gekleidet.« Nicht zu übersehen ist, nebenbei bemerkt, wie sehr auch hier das Gesichtsbild maßgebend für den Eindruck wird.

Daß Wildes Religiosität keine vorübergehende äußere Anwandlung ist, sondern aus seinem romantischen Dichtergenius quillt, beweist mehr noch als sein unmittelbar vor dem Tode (30. November 1900) erfolgter Übertritt zum Katholizimus, seine mit Blake und Shelley übereinstimmende Auffassung Christi als des ersten aller Individualisten, des höchsten aller Künstler, des Erweckers der Wunderstimmung, an die die Romantik sich vor allem wendet. Wilde ist sich dieser grundlegenden Bedeutung der Gestalt Christi für die Romantik vollkommen klar.

Wo immer es eine romantische Bewegung in der Kunst gibt, sagt er in *De Profundis,* dort ist unter irgendeiner Form Christus oder die Seele Christi — oder 12. Jahrhundert bis in unsere Tage (88). Die Phantasiebeschaffenheit der Natur Christi macht ihn zum Herzen der Romantik (90). »Ich erblicke,« erklärt er, »in Christus nicht nur alles Wesentliche des höchsten romantischen Typus, sondern auch alles Zufällige, ja selbst die Willkür des romantischen Temperaments.«

Christus fesselt den Künstler in Wilde. Er besitze alle Farbenelemente des Lebens: Mysterium, Fremdartigkeit, Pathos, Extase, Liebe. Er sei wie ein Kunstwerk, an sich das wundervollste Gedicht, unerreichbar an Einfachheit und tragischer Wirkung. Seine Wunder bleiben dem Betrachter so köstlich nahe und natürlich wie der Lenz. Christus lehrte uns eigentlich nichts. Aber in seiner Gegenwart werden wir etwas (110). In Christi wie in Platos Reden gebe es nichts, was nicht sofort in das Gebiet der Kunst versetzt werden könnte und dort vollkommene Erfüllung fände. Die wahre Grundlage der Natur Christi sei dieselbe wie die der Künstlernatur: feurige Einbildungskraft. Sympathetische Phantasie sei das ganze Geheimnis der Kunst.

Es fällt auf, wie sehr sich Wilde in der Auffassung der Einbildungskraft Coleridge anschließt. Unter seinen im Kerker geplanten Arbeiten war auch ein *Christus als Vorläufer der romantischen Bewegung im Leben.*

Die hier entwickelten Züge in Wildes religiösem Dasein machen ihn zum Antipoden Swinburnes. Schon seine Grundstimmung, der Optimismus, der aus der Sicherheit des äußerlich Befriedigten erwächst, und die weiche Inbrunst, der es nie an Muße zu einem schönen Mystizismus gebricht, ent-

fernen Wilde himmelweit von Swinburnes haßerfüllter revolutionärer Auflehnung gegen das Christentum, die mit dem zersetzenden Blick des Verstandes und mit der Empörung des Enterbten an den Glauben herantritt und die gewonnene Überzeugung in anarchischer Hemmungslosigkeit der Äußerung hinausschmettert. Alles in allem läßt sich kein tieferer Gegensatz denken als der zwischen Wilde, der aus schönen, frommen Madonnenbildern die innewohnende Seele in schwärmerischen Gedichten zarter Anbetung enthüllt, und dem Bilderstürmer und Gottesleugner Swinburne, dem irdische wie himmliche Liebe sich zu wollüstiger Glut steigert.

Nicht viel anders verhält es sich mit den Empfindungen beider Dichter für das geeinte Italien. Swinburne widmet der italienischen Freiheitsbegeisterung und dem revolutionären Märtyrertum die schwungvollsten seiner Gedichte. Wilde, der Parteigänger des Papsttums, verabscheut die weiß-rot-grüne Fahne. Er weint über die Schönheit des Landes bei dem Gedanken, daß in diesem schönen Lande ein zweiter Petrus in Fesseln liege *(On Approaching Italy)*. Glorreich sei nur das päpstliche Rom gewesen. Nunmehr hätten Menschenhände der ewigen Stadt die ihr von Gott verliehene Krone vom Haupt gerissen *(Urbs sacra aeterna)*. Ein Umschwung dieser Gesinnung zugunsten des geeinten und unabhängigen Italiens macht sich erst in *Humanitad* bemerkbar.

Steht Wilde in den italienischen und religiösen Gedichten der *Rosa mystica* mit beiden Füßen auf dem Boden des Rossettischen Präraffaelismus, so erscheint sein Standpunkt wesentlich verschoben im letzten Gedicht dieser Gruppe, *The New Helen*, (erschienen in der Zeitschrift *Time*, Juli 1879). Es geht über den Kreis der *Rosa mystica* hinaus. Die Einheitlichkeit der katholischen Grundstimmung erleidet durch einen starken Einschlag von Hellenismus einen fühlbaren Bruch.

Ein sprechendes Beispiel für die Wandlung vom Christentum zum Griechentum oder umgekehrt — typisch im Entwicklungsgange jedes Romantikers — gibt das in zwei Fassungen vorliegende Gedicht *Vita Nuova*. In der ersten erscheint dem Verzweifelten die Gestalt des auf dem Meere wandelnden Erlösers; in der zweiten taucht aus den schwarzen Wassern seiner qualvollen Vergangenheit der Silberglanz weißer Glie-

der auf, eine, wenn auch nicht mit Namen genannte Anadyomene, die hellenische Erlöserin, die Schönheit (Fehr 40).

Diese Variante scheint nach vollzogener Umwandlung vom christlichen zum hellenischen Ideal eingefügt. In *The New Helen* befehden sich noch beide Lebensauffassungen. Wilde hat mittlerweile Griechenland gesehen und Swinburne kennen gelernt. Fehr macht diese Bekanntschaft zum Ausgangspunkt eines neuen Lebens für Wilde (40, 132). Aber Wildes Hellenentum ist wesentlich anderer Natur als das Swinburnes. Er kennt kein Korybantentum, keinen Trunkenheitstaumel, kein Vergluten in Sinnenfreude, kein Verbluten des leidzerrissenen Herzens. Er ist von Natur aus ein Lebensbejaher, ein Apostel der Lebensfreude, der die Grundbedingung freundlicher Lebensmöglichkeit zu erfüllen, sich vor verzehrenden Leidenschaftsstürmen, vor erschütternden Lebensgefühlen zu schützen weiß. Er hat den Willen zum Frohsinn: Ausschöpfen des Augenblicks einerseits und andererseits eine gewisse Marmorglätte der Seele, an der die Geschehnisse abgleiten, ohne tiefere Spuren zu hinterlassen.

Es liegt kein Grund vor, an der Wahrheit seines Bekenntnisses zu zweifeln, daß er seine Gedichte gelebt *(Glykypikros Eros)*. Aber auch Ransomes Behauptung ist wahr, daß Wilde der Typus des hochbegabten Dilettanten sei, der nur in Augenblicken der Muße Schriftsteller ist (21).

»Der Sinn meines Lebens ist süß, obzwar ich das Ende nahe weiß«, lautet eine sehr bezeichnende Stelle bei Wilde *(Magdalen Walks)*. Swinburnes unbezähmter Trieb ins Titanische, sein rasendes Blut kommen bei Wildes Persönlichkeits- und Schönheitskultus kaum in Betracht. Er huldigt in beiden einem hedonistischen Ideal.

Wahrer Individualismus ist bei Wilde höchstes Lebensziel. Fragen, ob er zweckmäßig sei, käme der Frage gleich, ob Entwicklung zweckmäßig sei. Beide sind Lebensgesetze. Eine andere Entwicklung als die zum Individualismus gibt es nicht. Was ist aber wahrer Individualismus? Die Verwirklichung der endgültigen Wesenheit der eigenen Seele *(De Profundis)*.

Die wahre Vollkommenheit des Menschen liegt nicht in dem, was er hat, sondern in dem, was er ist. Aber Vollkommenheit bezieht sich hier nur auf die Intensität, nicht auf

die Qualität der Persönlichkeit. Es kann Fälle geben, in denen die Persönlichkeit ihre Vollkommenheit auf Kosten der Gesellschaft durch ein Vergehen erzielt. Jede Individualität hat ihre eigene Vollkommenheit, der sie nachstrebt.

Ein Leben, das sich restlos auslebt, ist vollkommen. Wilde bezeichnet z. B. das Leben Verlaines, obwohl er mehrmals im Zuchthaus saß, als vollkommen. Er selbst sein, ist die Aufgabe des Dichters, des Philosophen wie des Naturmenschen. Nachahmung bedeutet Unrecht. Nichts als er selbst sollte einen Menschen schädigen können. Nichts anderes sollte ihn berauben können. Was einer wirklich ist, das ist in ihm. Was außer ihm ist, müßte bedeutungslos sein.

Die meisten Persönlichkeiten waren gezwungen, Rebellen zu sein. Ihre halbe Kraft ging in der Reibung verloren (z. B. Byron). Aber die Note der vollkommenen Persönlichkeit ist nicht Auflehnung, sondern Frieden. Kenne dich! stand über der Pforte der antiken Welt. Über der Pforte der modernen Welt, sagt Wilde mit dem Dichter des *Peer Gynt*, sollte stehen: sei du selbst. Darum ist es billig, daß jeder nur frei gewählte Arbeit tue. Wo der geringste Zwang besteht, wird sie weder ihm noch jemand anderem ersprießlich werden *(The Soul of Man)*.

Das christlich-romantische Ideal der Selbstverleugnung und Askese wird abgelöst durch das entgegengesetzte der Selbstentfaltung, der Apotheose des Ichs. Es wird gewogen und nicht zu leicht erfunden. Die Renaissance, die bisher als Schädigerin des mittelalterlichen Gedankens erschien, tritt jetzt als Entfalterin der Individualität hervor.

Wilde geht bis zu der Behauptung, daß wir alles, was in unserem Leben modern ist, den Griechen verdanken, was einen Anachronismus darstellt, aber dem Mittelalter *(The Critic as Artist)*.

Erst bei reiferer Durchbildung des Gedankens gleichen sich die Gegensätze aus. Allmählich erkennt Wilde auch in Christus einen Anwalt der Persönlichkeit. Ihre Träger seien die Armen, denen gegeben wird. Christus sagte zum Menschen: du hast eine wunderbare Persönlichkeit. Entwickle sie. Sei du selbst. Glaube nicht, daß deine Vollkommenheit darin liege, äußere Dinge anzuhäufen oder zu besitzen. Deine

Vollkommenheit ist in dir. Könntest du dir nur das klar machen, so brauchtest du nicht reich zu sein.

Die Bestrebungen des Sozialismus arbeiten für einen neuen Individualismus, der das sein wird, was die Griechen und die Renaissance anstrebten, aber nicht verwirklichen konnten, vollkommene Harmonie *(The Soul of Man)*.

Wie bei den Künstlern der Renaissance die Züge der Heiligen merkwürdig in die der alten Heidengötter verschwimmen und ein Johannes der Täufer unversehens als Bacchus erscheint, so verfließt allmählich Christliches und Hellenistisches im Persönlichkeitsideal Wildes.

Ähnlich in seinem Schönheitskult. Die Schönheit eines Dinges erkennen, ist der höchste uns erreichbare Punkt *(Critic as Artist)*. Interessieren können uns nur die Leute, die wissen, was Schönheit ist *(De Profundis)*. Wissen ist freilich hier nicht ganz das richtige Wort, denn die Schönheit wird mehr durch das Temperament als eine allgemeine Gegenwart empfunden, nicht durch den Verstand in einer korrekten Definition erfaßt. Im Künstler ist die Liebe das Schönheitsgefühl, das der Welt Leib und Seele enthüllt. Wilde verliebt sich in die Schönheit des Genusses, als er, ein Heide, den Blumenpfad der Freude dahinwandelt, und in seiner Bußezeit in die Schönheit des Leidens. Er ahnt hinter der schönen Erscheinung die Harmonie eines Geistes. Aber das Mysterium der Freude liegt seinem Herzen näher als das des Schmerzes, sein Temperament ist der Freude verwandt *(De Profundis)*. Das Leben sollte ein Kunstwerk und wie das Kunstwerk in eine Einheit gebracht werden, deren Wertmaß nicht die Ethik, sondern die Ästhetik bestimmte. Die Ästhetik steht ihm hoch über der Ethik. Zu André Gide sagte er, die Metaphysik interessiere ihn wenig und die Moral gar nicht. Rosse meint, daß in ihm selbst die Persönlichkeit sich verstärkte, als er sich dem Laster ergab. In *De Profundis* brüstet er sich mit dem Standpunkt der vollkommensten Amoral. Das größte, das einzige Laster ist Oberflächlichkeit. Alles wirklich Ausgeführte, Realisierte, sei es, was es wolle, ist gut. Die Urwüchsigkeit, die angeborene Eigenschaften unbekümmert zur Schau trägt, gleichviel ob gut oder schlecht, bildet sein Lebens- wie sein Kunstprinzip.

Ein Gedicht ist gut oder schlecht, nicht sittlich oder

unsittlich. Ein solcher Maßstab zeugt von einer Unvollkommenheit des Sehvermögens. Die Kunst muß um ihrer selbst willen geliebt werden (Mason 325). Alle Kunst — ihre niedrigen Formen, die sensuelle oder didaktische Kunst ausgenommen — ist amoralisch. Schönheit an sich ist Befriedigung. Schaffen von Schönheit ist Betätigung des Göttlichen im Menschen. Für dieses Ausleben in Freiheit und Schönheit sind die Griechen für alle Zeiten unsere Meister.

In Helena ergreift Wilde nun die bereits fertige allgemein verständliche Verkörperung des griechischen Schönheitsideals, Fausts Helena, zugleich aber auch Shelleys mit der Schönheit vereinte Seelenliebe *the incarnate spirit of spiritual love, Who in thy body holds his joyous seat).* Wie bei den meisten poetischen Ideal-Trägerinnen soll eine geliebte Frau der neuen Helena ihre Züge geliehen haben (die Schauspielerin Mrs. Langtry, Lady de Bathe). Die sechste Strophe — (sei freundlich zu mir, so lange noch die Sommertage meines Lebens währen) — spielt auf persönliche Beziehungen an. Indessen verschwindet die äußere Anregung hinter dieser Bedeutung einer Kunst- und Lebensidee. Wildes Auge ist wie ein Doppelgestirn die Schönheit und die Liebe in zwiefacher Gestalt aufgegangen: Hier Maria, die Gnaden- und Schmerzensreiche mit sieben Schwertern im Herzen und der Verklärung lautlosen Duldens; hier Helena, die ewig junge, ewig lächelnde, ewig durch ihr eigenes unerschüttertes Selbst beglückende Schönheit. Vielleicht floß die erste Anregung zu diesem Parallelismus des Gegensätzlichen aus Paters von Wilde als Gipfelpunkt schöpferischer Kunstkritik bewunderter Mona-Lisa-Apotheose, wo es heißt: sie war wie Leda, die Mutter der Helena von Troja, und wie die heilige Anna, die Mutter Mariens. Hier sind Helena und Maria zwei Antipoden weiblicher Schönheitstypen, deren Vereinigung Mona Lisa zum Inbegriff der vollkommenen Schönheit macht.

Bei Wilde kehrt die Nebenordnung der beiden höchsten Erscheinungsformen des Schönheitsideals in *Glykypikros Eros* wieder: *Gods own Mother was less dear to me, And less dear the Cytherean rising like an argent Lily from the sea.*

Helena, die während einer langen Periode im Leben der Menschheit der seelenvollen Schönheit des Leidens das Feld

räumen mußte, ist mit der neuen Schule der Romantik wiedergekehrt. Der neue Schönheitsbegriff der neuen Kunstepoche aber ist kein anderer als der alte, ewig junge der Griechen, zu dem nun auch Wilde sich mit Inbrunst bekennt.

The New Helen zog ihm die spöttische Benennung des *Barden der Schönheit* zu (Mason 213). Er hatte im Ernst ein Recht auf sie.

The Burden of Itys.

Der Zwiespalt ist überwunden. Wilde hat sein christkatholisch-ethisches Schönheitsideal gegen das heidnische amoralische der Naturschönheit eingetauscht.

Er spielt nun mit ehedem heiligen Vorstellungen. Die Stätten der Themse sind ihm geweihter als Rom, das bläulichgrüne Bohnenfeld duftet lieblicher als das juwelengeschmückte Weihrauchfaß. Violette Falter dürfen sich mit Monsignores, der üppige Mohn mit Kardinälen, ein träger Hecht, der sich im Schlafe sonnt, mit einem alten Bischof vergleichen, ja, der segenspendende Papst wird im Erinnerungsbilde ein alter Mann mit schwachen Händen und sein Purpur ist rot wie Blut oder wie die Sünde. Christi Grab ist das Grab dessen, den Wilde einst angebetet.

Aber nun er sich zu den Griechengöttern durchgerungen, drängt sich ihm die Frage auf: Paßt das Hellenentum dem englischen Geist? Kann es im englischen Leben bodenständig werden? Und frischweg lautet die Antwort: mehr als das. Englisches Hellenentum sticht das antike aus. Es ist lieblicher, der Flöte des Gottes in Newnham zu lauschen als in seiner griechischen Heimat, und der Gott selber fühlt sich nicht in der Fremde. Auch der Dichter möchte sich dem Zuge der Schönheits- und Lebensanbeter anschließen, unter denen abermals Swinburne eine Rolle spielt. Sein Gedicht *Itylus* dürfte zum mindesten auf die Wahl des Titels bestimmend gewirkt haben. Inhaltlich besteht allerdings auch hier eher ein gegensätzliches Verhältnis. Bei Swinburne redet die schwermütige, unwandelbar an ihrem Gram festhaltende Nachtigall ihre Schwester Schwalbe an, die das Herz voll Lenz und Hoffnung hat. Zwei Weltanschauungen, zwei Temperamente stehen sich ergänzend gegenüber. Wilde dagegen beschwört die Nachtigall, ihn zu begeistern. Sie ist für ihn,

wie er es in bezug auf *The Happy Prince* ausdrücklich bekannt hat (Mason, 335), die Verkörperung des romantischen Elements. Aber ihr Klagelied über Itys, das Lied von Reu und Leid, träufelt Gift in sein Ohr. O, wäre er frei! Könnte er die alten Schiffe verbrennen! Könnte er die Vorbedingungen seines Lebens, das Vergangene, das als Erinnerung, als Gewissen in ihm fortlebt, auslöschen. Aber auch dieser Wein des Lebens, auch der Hellenismus hebt das alte Seelenringen nicht so völlig auf, daß kein Zwiespalt bliebe. Unversehens ersteht vor ihm das Bild des Erlösers, der seinen Abfall vielleicht betrauert.

Da schweigt die Nachtigall. Die Abendglocke erklingt, und die in zitterndes Sonnengold getauchten Türme des Oxforder Magdalenenkollegs laden, durch die Weiden schimmernd, zur Heimkehr in die konkrete Welt des kleinstädtischen Alltags. Die Heimat ist mehr, ist Höheres als ein Griechenlandersatz. Sie hat ihr eigenes Lied, ihren eigenen Gott. Selbst wenn wir es möchten, können wir nicht willkürlich fremdes Volkstum auf das eingeborene pfropfen.

Das ist das Endergebnis von Wildes Begeisterung für die hellenistische Renaissance des englischen Geistes.

Die aneifernden Vorbilder, Swinburne und vermutlich auch Landor — Wilde bezeichnet ihn einmal als den großen Heiden *(The Critic as Artist)* — haben bei ihm Schiffbruch gelitten. Das grade Gegenteil ihrer Geistesrichtung setzt sich in ihm durch: eine persönliche, eine lokale, eine Heimatkunst.

Windflowers.

Den Begriff Heimatkunst übernimmt Wilde in der Bedeutung, die ihm Ruskin und Morris gegeben, wenn auch nicht in derselben Geschmacksrichtung. Morris mit seinem mittelalterlichen aller Individualität baren Modestil, dem soeben Whistler seinen durch erlesenste Einfachheit individualisierten eigenen Stil entgegensetzte, und der vom subjektivsten Impuls geleitete Romantiker Ruskin, dessen Urteil, von Neigungen und Abneigungen bestimmt, Turner in den Himmel hob, Rembrandt verwarf und Whistler als Betrüger lächerlich machte *(Fors Clavigera)*, können nicht eigentlich als Wildes Meister gelten. Ruskins Forderung, daß die Kunst einem ethischen Zweck dienen oder mindestens auf ethischer Grundlage er-

wachsen müsse, widerspricht geradezu Wildes maßgebenstem Kunstbegriff. Nichts destoweniger ist die Idee einer bewußt englischen Romantik, die Wildes *Anemonen (Windflowers)* verkörpern, von jenen Männern unzertrennlich. Gleichviel, ob der Titel von Baudelaires *Fleurs du Mal* stammt oder nicht, wohnt ihm eine symbolische Bedeutung inne. Walter Pater, den Wilde »alles in allem als den vollkommensten Meister englischer Prosa unter den Lebenden« verehrte, erzählt in *Pico della Mirandola:* als die Schiffsladung heiliger Erde von Jerusalem mit dem Lehm des Campo Santo zu Pisa vermengt wurde, entsproß daraus eine neue Blume, anders als alle, die die Menschen zuvor gesehen hatten. Es war die Anemone mit ihren konzentrischen Kreisen von wunderbarem Farbengemisch. Und er fügt der Sage hinzu: Gerade so eine wunderbare Blüte war jene Mythologie der italienischen Renaissance, die aus der Vermischung zweier Traditionen, zweier Gefühle, des heiligen und des profanen entstand (*Renaissance,* 47).

Die Gedichte, die den Namen der spezifischen Frühlingsblume — einer Lieblingsblume der Romantik — tragen, veranschaulichen eine *Ver sacrum*-Bewegung, eine Renaissancestimmung im Paterschen Sinne. Keine inneren Zwiespalte, keine Brüchigkeit des Empfindens, keine Problematik des Denkens, Ganzheit, Freudigkeit, Zuversicht.

Magdelen Walks (erschienen im *Irish Monthly* April 1878), die Verherrlichung der englischen Frühsommerlandschaft und ihrer Stimmung, die im Gemüt Lenzfreude und Lebenszuversicht auslöst, bezeichnet Wildes Verhältnis zur nationalen Kunst. Der Patriot wird daran Anstoß nehmen, daß eine Anzahl von Stellen sich gleichlautend als Lob der Frühlingslandschaft von Ravenna in dem Preisgedicht *Ravenna* (eingereicht März 1878) wiederfinden. Wilde ist eben seinem innersten Wesen nach Kosmopolit. Die Ausschließlichkeit der Heimatbegeisterung liegt ihm nicht, auch wenn er sie anstrebt. Die schöne Natur entzückt sein Auge in gleichem Maß, wo immer er sie findet, wie hervorragende Geisteseigenschaften ihn bei allen Völkern fesseln, so daß fremde Kultur ein Element der eigenen wird. Erwartet doch Wilde von der künstlerischen Gemeinschaft der Völker das Aufhören der Kriege. »Der Wechsel wird sich natürlich langsam, unmerklich vollziehen. Man wird

nicht sagen: wir wollen nicht gegen Frankreich Krieg führen, denn seine Prosa ist vollkommen; sondern weil die französische Prosa vollkommen ist, wird man das Land nicht hassen. Der Geist der Kritik wird Europa mit engeren Banden verbinden, als Krämer und Gefühlsduseler es vermöchten. Er wird uns den Frieden geben, der dem Verständnis entspringt.« (*Critic as Artist*, 220.)

Der romantische Renaissancetypus der *Windflowers* äußert sich in verschiedener Weise: In *Athanasia* als Verherrlichung der unsterblichen Natur im Gegensatz zu den wechselnden Zuständen der Kultur. Städte und Länder vergehen, aber die schneeweiße Sternblüte aus dem Samen, den eine ägyptische Mumie in der geschlossenen Hand hielt, blüht und duftet. Vor der zarten Blume, die ohne Todesfurcht und Sehnsucht lebt, sind tausend Jahre wie ein Sommertag.

Ein zweites Renaissancemoment ist das Zurückgreifen auf Elisabethinische Vorbilder in der *Serenade* (des Paris an Helena). Ein drittes das ohne Absicht oder Moral nur um ihrer selbst willen Hinfabulieren der Liebesballade oder Romanze, wobei die Erinnerung an Keats, den nachgeborenen Sohn der Renaissance, hereinspielt. *Endymion*, *La bella Donna della mia Mente* und *Chanson*, die beiden letzteren ursprünglich ein Gedicht (*A Rose of Love with a Rose of Thorn*, *Kottabos* 1876), mit der Zweiteilung, die Keats' *Belle Dame sans merci* aufweist. Aber Keats' schmachtende Glut ist bei Wilde von Präraffaelitischer Gedankenblässe gedämpft. Auch das Schönheitsideal, das die holdselige Herrin verkörpert, ist präraffaelitischer Typus: granatroter kleiner Mund, Pfirsichhauch auf den Wangen, Goldhaar, ein zarter weißer Leib und die Hände in der charakteristischen Stellung der Präraffaeliten: ineinander verschlungen. In der ersten Abteilung verzehrt sich der nicht erhörte Liebhaber in schmelzender Lobpreisung der Angebeteten. In der zweiten (*Chanson*) krönt der sinnlich übersinnliche Freier als Sterbender seine unerschütterliche Liebe durch die Segenswünsche für die grausame Schöne, mit denen er sich in sein Todeslos ergibt.

So ist bei Wilde trotz der Zweiteilung der Inhalt einheitlich, bei Keats umgekehrt innerhalb des einen Gedichtes im Inhalt eine deutlich fühlbare Spaltung: das Liebesglück des

Ritters und die vernichtende Erkenntnis, daß eine Unholdin es ihm gewährt.

Für sich betrachtet, ist *Chanson* mit seiner Ausschaltung jedes sachlichen Inhaltes lediglich Stimmungsausdruck. Aus der Stimmung ergibt sich, wie durch Suggestion der angedeutete Vorgang, wie aus Symbolen das Ding erschlossen wird. Es ist die über Frankreich zurückgelangende Stimmungskunst von Charles Maturin[1]), Wildes Großoheim, wenn man nicht vorzieht gewisse Ähnlichkeiten ohne den Umweg über die Franzosen auf einen direkten Einfluß durch natürliche Vererbung zurückzuführen.

»Welcher Unterschied«, sagt Melmoth, »zwischen Worten ohne Sinn und einem Sinn ohne Worte, den die erhabenen Naturerscheinungen, Fels und Meer, Mond und Zwielicht, dem übermitteln, der Ohren hat zu hören«. Die Fähigkeit, den Stimmungsausdruck in der Natur zu erfassen und eminent malerisch diesen Sinn durch das Gedicht in den Leser zu übertragen, bekundet die *Impression du matin*. In ihr erhebt Wilde sich zu einer ganz persönlichen, aus unverfälschtester Eigenart fließenden völlig modernen Kunst, die ein typischer Ausdruck des Zeitalters wird und sich in der Kette der Kontinuität der Kunst als unausscheidbares Glied einfügt, eben dadurch aber eigentlich in die *Flowers of Gold* gehört. Ausschluß alles rein Subjektiven bei höchstgesteigerter Individualität der Kunst wird immer entschiedener Wildes Kunstprinzip. So sind selbst die Liebesgedichte dieser Gruppe — ihrer sind vier unter sieben — jeder subjektiven Note bar, völlig objektiv geschaute, von der Zeit und der Persönlichkeit des Dichters weit abliegende Liebesmotive, an deren Behandlung das Gefühl für den Kunststil offenbar mehr beteiligt ist als das Gefühl des Herzens.

Charmides.

Das Epilion ist das reife Kunstwerk auf der Linie der *Windflowers*. Die Erzählung griechischer Mythen oder Anekdoten in klassischer Form von so glatt polierter Fläche, daß keine subjektive Äußerung des Dichters an ihr haftet, hatte Landor in den *Hellenics* zu musterbildlicher Vollendung geführt. Ohne Reflexions- oder Empfindungszusatz, ohne didak-

---

[1]) H. Richter, *Geschichte der englischen Romantik*, Bd. I, T. 2.

tische oder ethische Hintergründe, aber gesättigt mit Anmut, Pathos, stellenweise sogar mit Humor, kleidete er allgemein menschliche Erlebnisse in ein (mitunter ziemlich ungriechisches) griechisches Gewand, z. B. in *Damastas und Ida,* das einem Rokokogedichtchen mit antiken Namen der Liebenden zum Verwechseln gleich sieht. Infolgedessen erscheint das urwüchsig natürliche Ausleben, in dem der Naturmensch durch das Erfüllen seiner Bestimmung instinktiv seinem Gotte dient, in Landors Gestalten nicht durchweg so unbefangen, als es vom Dichter gemeint ist. Wilde, der den modernen Menschen nie verleugnet, ist darin ehrlicher als Landor. Er ist ihm in der Bildwirkung der Landschaft überlegen, die bei Landor nur hin und wieder — und dann in deutlicher Anlehnung an Homer — erscheint (z. B. das Bild der Viehweide in *Icarios und Erigone:* die rotnäsigen Ochsen, mit den dampfenden Nüstern, die Lämmer mit ihrem kurzen Geblök und die locker umhäuteten Stiere). Was Landor in einigen der *Hellenics* durch die bis zu dramatischer Belebtheit gesteigerte dialogisierte Form voraus hat, ersetzt Wilde durch den volleren epischen Ton. In der Pseudoklassizität, die Landor in willkürlichen Formen und Verbinden der antiken Überlieferung bekundet, tut Wilde es ihm noch zuvor. Seine »polymythische Kombination« erregt Fehrs Bewunderung (140).

Der Name des Helden — doch nicht die Gestalt — ist vermutlich dem Dialoge des Plato entnommen. Sokrates möchte den wunderschönen Jüngling Charmides, den alle lieben, an sich fesseln und verwickelt ihn darum in ein Gespräch, dessen Gegenstand jene höchste Sokratische Tugend, die maßvoll erwägende Erkenntnis Sophrosyne ist. In *Humanitad* spielt Wilde auf die Sophrosyne des Sokrates an, die ihm leider mangle. In *The Critic as Artist* wählt er zur Bezeichnung einer typischen Gestalt des griechischen Lebens den Namen Charmides. Der Vasenmaler zeichnete in roten Linien in den Freundesnamen *καλὸς Ἀλκιβιάδης* oder *καλὸς Χαρμίδης* die Geschichte seiner Tage. Wildes Charmides ist ein junger Schiffer, der Athene mit irdischer Liebe liebt und durch den Zorn der beleidigten Göttin in den Fluten den Tod findet. Aber wie er selbst das Opfer einer unerwiderten Liebe geworden, so entflammt sein entseelter Leib, der einem schönen Schlafenden gleicht, die Leidenschaft einer Hamadryade, und

sie verzehrt sich in Sehnsucht nach ihm. Den beiden Abgeschiedenen gönnt Cytherea im Hades einen Augenblick der Erfüllung, bevor sie zu den Schatten eingehen.

In Lukians Dialog *Ἐρώτης*, aus dem Wilde die Anregung für den ersten Teil des Charmides schöpft (Fehr, 138), besteht der Frevel in der Entweihung eines Standbildes der Aphrodite. Er wird gleichsam ins unbegreiflich Grauenvolle gesteigert, indem er sich an Athene, die Jungfräuliche, Strenge, Unnahbare wagt. In *Humanitad* spielt Wilde auf das Schicksal des Charmides als sein eigenes an. Er war Athene zu eigen, der Gottheit, die keinen Mann liebt, und zum Weisen, der, von ihr begeistert, in ihrem Dienste befriedigt lebt, fehlt ihm noch die Reife. Diese innere Beteiligung macht sich in einer schönen Wärme geltend, die gleichwohl nirgends die Schranken der Objektivität durchbricht.

Flowers of Gold.

Mit dieser Gruppe ist Wilde nunmehr bei seiner reifen Meisterschaft angelangt, die gleichviel aus welchen Wurzeln ihre Lebenskraft sich genährt, durch jenes Einmalige gekennzeichnet ist, das jedes echte Kunstwerk darstellt. Durch den Titel gibt er zu verstehen, daß er damit das Köstlichste bietet, das er zu geben hat, und deutet zugleich das artistische Moment dieser Kunst an — Kunstblumen im Gegensatz zu Naturblumen. Die *Flowers of Gold* sind Musterbilder impressionistisch malerischer Lyrik.

Impressionistisch heißt in der Kunst ganz allgemein etwas, was auf Grund des persönlichen Eindrucks der schaffenden Individualität zur Darstellung gebracht wird[1]).

Der Impressionismus, der wie jede auf den Kern und das Wesen der Kunst eingehende Richtung in der Kunstblüte aller Zeiten und Völker nachweisbar ist — z. B. als die letzte Stilschöpfung des hellenischen Kunstgeistes im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. — wird seit dem Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts ein Schlagwort unter den französischen Künstlern, die 1877 die Zeitschrift *l'Impression* gründen.

Der Impressionismus setzt eine doppelte Begabung voraus:

---

[1]) Werner Weißbach, *Impressionismus*, 1910; vgl. auch Julius Meier-Graefe, *Impressionisten*, 1907.

die hochgradige Reizbarkeit und Empfänglichkeit für Eindrücke und die Fähigkeit, den empfangenen persönlichen Eindruck, das subjektiv Geschaute für andere zum vollen Ausdruck zu bringen. Jene beruht ihrerseits auf der Sehbegabung, auf der optischen Fähigkeit, die Erscheinung in ihrer Augenblickswirkung zur Gänze mit einem Blicke zu umspannen.

Das Ziel des Impressionismus ist, die Natur in allen ihren Stadien mit all ihren flüchtigen beweglichen Reizen wiederzugeben. Dies gelingt nur bei der Betrachtung aus einer gewissen Entfernung. Der Impressionismus malt Fernbilder, Gesamteindrücke, die das Wesentliche, Charakteristische, Typische herausheben und unterstreichen. Feinausgeführte Einzelheiten sind dem Gesamteindruck oft abträglich. Der Impressionismus bedient sich also einer Art von Abkürzungsverfahren, indem er den Extrakt der Erscheinung, den möglichst konzentrierten Stimmungseindruck zu geben sucht durch das Herausgreifen des Charakteristischen. Die Methode des Augenblicksbildes ist eine Methode des Fortlassens, Andeutens, Zusammenziehens, des Beschränkens auf das den Eindruck Bestimmende, wobei die Mannigfaltigkeit und Buntheit der Einzelheiten durch Intensität und Intimität des Wesentlichen ersetzt wird.

Pater deutet den französischen Begriff *intimité* als feineres Gefühl der Urwüchsigkeit, als »das Siegel auf dem Werk eines Menschen aus dem Innersten und Eigenartigsten seines Wesens« (*Renaissance,* 1872).

Das Herausgreifen des Kerns und Skeletts der Dinge setzt reale Kenntnisse und Naturverständnis voraus.

Die Prägnanz und Gewissenhaftigkeit im Erfassen des Natürlichen auf Grund unmittelbarer Naturstudien gibt dem Impressionismus einen Zug von Selbstenteignung. Baudelaire wollte die Natur so wiedergeben, als ob er »gar nicht existierte«. Aber das nüchterne Naturstudium, das dem Naturalismus als Zweck dient, ist dem Impressionismus nur ein Lehrlingsstadium. Sein Losungswort ist Entmaterialisierung. Diese Entmaterialisierung bringt ihn zu den Idealisten in nicht geringeren Gegensatz als sein Naturalismus zu den Naturalisten. Denn sie kann nicht erfolgen durch das Hineintragen außerhalb der dargestellten Dinge gelegener geistiger Motive. Ruskin, den im Kunstwerk die Idee, die Verwirklichung einer sozialen

Mission fesselt, wird unmodern. Man hört auf, Dramen, Historien und Allegorien zu malen. Der Impressionismus schließt trockene oder prunkvolle Vedutenschilderung mit Farben wie mit Worten aus. Die Phantasie betätigt sich, indem sie den Wirklichkeitsvorgang aus ihm selbst heraus idealisiert.

»Daß die Natur immer Recht hat«, sagt Whistler (*Ten o'Clock*, 1888), ist künstlerisch eine ebenso unwahre als in der Regel für richtig gehaltene Behauptung. Die Natur hat fast nie Recht, d. h. sie bringt nur ganz ausnahmsweise die vollkommene Harmonie hervor, die eines Gemäldes würdig wäre. Noch seltener gelingt es der Natur, ein Bild hervorzubringen«.

Auf diese höhere Stufe wird die Natur erst durch die Phantasie gehoben. Sie befreit sie von allem Zufallsrealismus.

Durch die Konzentration auf den Wesenskern vergeistigt der Impressionismus die Materie. Statt der schönen Einzelheiten sucht man der Schönheitserreger in der Natur habhaft zu werden.

Das wahre Ziel der modernen Kunst, sagt Wilde, ist nicht Weite, sondern Intensität. Wir interessieren uns in der Kunst nicht mehr für den Typus, sondern für die Ausnahme (*De Profundis*).

Manet erblickt die Aufgabe der Malerei darin, das Ewige, das uns in der gewachsenen Blume entzückt, aber vom Zufälligen gereinigt, zu geben. Man könnte sich denken, der Schöpfer hätte sie ursprünglich so beabsichtigt. Sein gemalter Flieder war »fliederhafter« als der natürliche. Ähnlich wird durch Vertiefung in eine oft ganz unromantische, uninteressante Durchschnittsgegend der Natureindruck der eigenen Atmosphäre als Stimmungsextrakt herausgezogen und so der »Dunstkreis«, das Milieu gewonnen. Die Dinge werden von innen heraus beseelt. Das Wirkliche wird ins Mögliche gesteigert.

Durch die andeutungsweise Wiedergabe des Naturobjekts tritt gewissermaßen an seine Stelle das Urbild. An Stelle der veristischen Sachlichkeit tritt die harmonische Zusammenstellung, das »Arrangement«. Der Impressionist fühlt sich als Neuerschaffer der Natur unter anderen, künstlerischen Bedingungen, die jeden Konventionalismus ausschließen. Er fühlt sich darum über der Natur. Wildes Vivian (*The Decay of Lying*), der einen ins Extrem gesteigerten Impressionismus vertritt, behauptet, seiner Erfahrung nach liege uns desto weniger an der Natur, je mehr wir sie studieren. Was die

»Kunstwahrheit« in der Natur enthülle, sei ihr Mangel an Zeichnung, ihre merkwürdige Roheit, ihre absolute Unfertigkeit. Er befürwortet darum die Lüge in der Kunst, d. h. das Absehen vom äußeren Wirklichkeitsbilde als Maßstabes der Wahrheit. Kein großer Künstler sehe die Dinge, wie sie wirklich sind. Täte er es, so würde er aufhören, ein Künstler zu sein.

Wie die Tastatur alle Töne, so enthält die Natur in Farbe und Form die Elemente aller Bilder. Die Elemente kundig auszuwählen und zu schöner Gesamtwirkung zusammenzufassen, ist die Bestimmung des Künstlers. Die subjektive Art des Sehens gibt den Ausschlag, wird aber durch einen sichern, alle Willkür ausschließenden Geschmack geleitet.

Jeder Mensch von persönlich gefärbter Eigenart sieht anders. Und dieses Persönliche des Genies ist das in höchster Instanz Entscheidende. Wilde definiert ein Kunstwerk als »das einzige Ergebnis eines einzigen Temperamentes. Seine Schönheit kommt aus der Tatsache, daß sein Urheber ist, was er ist.« Die Kunst ist die intensivste Art des Individualismus, die die Welt kennt *(The Soul of Man)*.

Und »In der Kunst geht einen nur das an, was ein bestimmtes Ding in einem bestimmten Augenblick für einen selbst bedeutet.« *(De Profundis.)* Das für die Kunst allein in Betracht kommende Augenblickserlebnis aber wird durch die Qualität der Phantasie bestimmt.

Phänomene, die fast undarstellbar scheinen, für die Darstellung zu erobern, neue Sensationen zu schaffen, wird ein Ziel des Impressionismus. Man malt die Luft und das Licht als solche in ihrer elementaren Schönheit und Wirkung. In der berauschenden Pracht der Durchleuchtung sind schon Turners Gemälde, obzwar konstruierte Landschaften mit erzählendem Detail, Vorläufer des Impressionismus.

Mehr und mehr wird das nicht mit dem Denken zu Erfassende, das nur mit feinstem Empfinden Erhaschte ein Lieblingsgegenstand des künstlerischen Bemühens. Gerade das Unklare, Schwebende, Verschwommene reizt und je tiefer modernes Empfinden sich des Unbestimmten, Unbestimmbaren als eines Elementaren bewußt wird, desto wichtiger und maßgebender wird das Nervöse, Spielerische, Kapriziöse für die Kunst. »Der Individualismus ist eine störende zersetzende

Kraft. Er stört die Monotonie des Typischen, die Sklaverei des Herkommens, die Tyrannei der Gewohnheit« *(The Soul of Man)*. Das Streben nach gedrängter Inhaltsangabe des Charakteristischen birgt seinerseits den Keim zu einer Neigung für das Gezwungene, Groteske. Das Bizarre, Exotische, Pikante und Paradoxe findet Anklang.

Das Japanische steht für den Impressionismus an Bedeutung der der Antike für den Klassizismus nicht nach.

Sparsame und feinfühlige Auswahl der Gegenstände und deren Wiedergabe mit bescheidensten und ausdruckvollsten Mitteln, das Begnügen mit leisesten Schwingungen, zartesten Andeutungen, ist für den Impressionismus wesentlich. Daß der Maler den Eindruck in höchster Verstärkung einsauge und ihn in den feinsten Farbenabstufungen als persönlichen Ausdruck wiedergebe, wird das Ziel der Malerei. Das Wort des alten Franzosen Chardin († 1779) »*On se sert des couleurs, on peint avec le sentiment*«, gilt für die Impressionisten und ihre Fortsetzer, die Expressionisten. Nur daß Sentiment nicht als sentimentalische Empfindung aufzufassen ist.

In diesem wichtigen Punkte nähern sich die Widersacher Ruskin und Whistler einander äußerlich bis zu wörtlicher Übereinstimmung. Ruskin sagt, selbst die Schmutzlache sei nicht völlig gemein. Wer tief genug blicke, sehe die Spiegelung des Himmels darin. Es stehe beim Beschauer, ob er darin den Unrat der Straße oder die Bläue des Äthers sehe (*Modern Painters I*, 120). Und Whistler: »Was ein Bild darstellt, hängt von dem ab, der es betrachtet Einigen kann es alles darstellen, was der Maler beabsichtigte, andern gar nichts« (*Gentle Art of Making Enemies*, 8).

Nichtsdestoweniger stehen sich hier entgegengesetzte Kunstüberzeugungen gegenüber. Der Präraffaelismus will Ideen in Bilder umsetzen. Daher Ruskins Verherrlichung von Burne Jones als des klassischen Malers der Gegenwart. Bei ihm erschaffe die Phantasie den Vorgang, den Gelehrsamkeit, soziale Schönheit und soziales Leid beeinflussen — unerreicht in seiner Art.

Der Impressionismus dagegen setzt Bilder in Ideen um, gemäß dem Worte Diderots, die Malerei sei die Kunst, durch die Vermittlung der Augen zur Seele zu sprechen. Ruskin sucht das Romantische in der Natur auf. Von Whistler

empfängt der Beschauer die Intuiton eines bestimmten Natureindrucks aus unbestimmten Zwielichtstimmungen, rein visuell.

Die Schule Ruskins ist eine rückschauende, ihr Kultus verherrlicht das Mittelalter. Der Impressionismus tastet in die Zukunft mit Hilfe einer neuen eigenen, durch die individuelle Phantasievorstellung bedingten Technik. Die Freilichtmalerei soll die Möglichkeit bieten, Augenblickslichtwirkungen wiederzugeben. Der verschärfte Blick des Malers entdeckt neue Farbenabstufungen in der Natur und drückt sie in bisher unbekannten koloristischen Tonwerten aus. Die Farbe, für Ruskin ein ganz unwesentliches Merkmal der Gegenstände, *(Modern Painters)*, »ist dem Impressionismus nicht nur eine schöne Eigenschaft natürlicher Dinge, sondern ein auf ihnen ruhender Geist, durch den sie für den Geist Ausdruck gewinnen« *(De Profundis)*.

Den Wert, den der Präraffaelismus auf das Lineare, auf den Kontur legte, ersetzt der brutaler Deutlichkeit abholde Impressionismus durch den Kolorismus, indem er mit einem neuen Verfahren Tonwerte durch unverschmolzene Pinselstriche nebeneinander legt und die Kombination der Formvorstellungen dem Auge des Zuschauers überläßt. Auf die glückliche Berechnung im Nebeneinandersetzen der Tonwerte kommt es an, ob der Beschauer die Anweisung auf ein Kunstwerk einlösen kann oder nicht. Mehr als die Anweisung will der Impressionismus nicht geben.

Er ist die suggestivste aller Kunstarten. Er regt den Beschauer mehr als jede andere zur Selbsttätigkeit an, indem er seiner Phantasie gewissermaßen nur die Mittel zu einer Bilderdarstellung gibt.

Als Unterscheidungsmerkmal von den andern Malerschulen nehmen die Impressionisten für sich den Grundsatz in Anspruch, einen Gegenstand um der Farbentöne willen zu behandeln, nicht um seiner selbst willen.

Der Farbenreiz ist für den Impressionisten unwiderstehlich. Durch die Farbe drückt er das Undefinierbare in der Natur aus, durch sie ersetzt er, was etwa an Form verloren geht, durch sie kontrolliert er die Natur und tut es ihr zuvor. Der unscheinbarste Gegenstand erhält durch die Farbenwahl etwas Erlesenes, Köstliches, die Bildoberfläche einen juwelenartigen Schimmer.

Der Rhythmus der Farbenharmonie gleicht dem musikalischen. Ein paar Haupttöne bestimmen die Klangfarbe. Innerhalb der Hauptfarbe werden durch geistvolle Abstufungen oder durch Nebeneinanderstellung kontrastierender Farben ungeahnte Eindrücke erzielt. Die Farbenkombination, die »nichts will als einen allgemeinen Ausdruck der Transparenz und Poesie der Natur geben«, wird das Fesselnde an der malerischen Aufgabe. Das Motiv ist nur der Farbenträger, dem an sich keinerlei Bedeutung zukommt. »Das Körperliche in der Natur ist nur die Unterlage für die selbständige Verarbeitung ganz subjektiv empfundener koloristischer Werte«[1]).

Mit dem Auslöschen der stofflichen oder seelischen Inhaltsbedeutung tritt das spielerische Moment der Kunst in den Vordergrund. Die dekorative Kunst ist die ideale. »Der Gegenstand der Kunst«, sagt Wilde (*The Decay of Lying*) »sollte uns gleichgültig lassen«. Und: »Die Kunst beginnt mit abstrakter Dekoration, mit phantasievollen angenehmen Werken, die von Unwirklichem, nicht Existierendem handeln.«

Der Materialismus — »daß das Leben die Oberhand gewinnt und die Kunst in die Wildnis treibt« — ist die wahre Dekadenz, an der wir jetzt leiden.

Das Dekorative wird maßgebend und dadurch dem Eindringen der ostasiatischen Kunst Tür und Tor geöffnet.

Whistler und Manet sind die ersten, die sich das Problem stellten, einfache Gegenstände des gewöhnlichen Lebens als Stimmungswerte für dekorative »Arrangements« auszunützen. Die Gemälde werden Farbenphantasien, die keine objektive Sachlichkeit anstreben. Sie schwelgen in koloristischen Möglichkeiten, im Zuspitzen der Kontraste und spornen die Natur zur Bereicherung und Erweiterung ihrer Gattungen an, indem sie über sie hinausgehen. Wildes paradoxe Wahrheit von der die Kunst nachahmenden Natur ist bekannt (das japanische Volk sei die Schöpfung gewisser individueller Künstler; Robespierre käme aus den Büchern Rousseaus, Rossetti und Burne Jones hätten die schöne Engländerin von heut erschaffen).

Die Natur ist nicht die große Mutter, die uns geboren

---

[1]) Richard Muther, *Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts,* 536.

hat. Sie ist unsere Schöpfung. In unserem Hirn wird sie lebendig *(The Decay of Lying).*

So gewinnt der Impressionismus einen Standort über der Natur. Wilde wagt das Wort: »Vom Gesichtspunkt der Kunst ist das Leben ein Fiasko.« *(The Critic as Artist.)* Er sagt: »Wir wünschen das Konkrete und nichts als das Konkrete kann uns genügen«.

Aber er meint damit nicht das Materielle. Das Leben ist eingeengt durch Umstände, ist unzusammenhängend, ohne das feine Wechselverhältnis von Form und Geist, das allein einem künstlerischen und kritischen Temperament Genüge zu tun vermag. Die Wirklichkeit als solche ist ohne Interesse. Darum verwirft Wilde Zola, obgleich ihm die moralische Entrüstung über ihn lächerlich dünkt. Auf dieser hohen Stufe der Überweltlichkeit, die der Impressionismus sich zuspricht, drängt die ganze Kraft auf das rein Künstlerische. Der künstlerische Rang entscheidet im Kunstwerk. Er ist das Absolute in der Kunst. Die Wahrheit ist in der Kunst eine Stilsache. Stil ist das große Geheimnis der Kunst. Der Stil ist es, der uns an ein Kunstwerk glauben macht. Er allein bedingt z. B. die Treue eines Bildnisses. Im echtesten Porträt ist oft wenig Äußerliches von der porträtierten Person, z. B. bei Holbein *(The Decay of Lying).*

Die Kunst drückt nichts anderes aus als sich selbst und sie ist nur um ihrer selbst willen da, als freies Spiel künstlerischer Kräfte.

Völker und Individuen wollen immer in der Kunst einen Spiegel ihrer trüben Leidenschaften sehen und vergessen, daß nicht Apoll der Sänger des Lebens ist, sondern Marsyas. Die Kunst enthüllt dem staunenden Blick ihre eigene Vollkommenheit. Sie entwickelt sich nur in ihren eigenen Linien. Sie ist keines Zeitalters Symbol — die Zeitalter sind ihre Symbole *(Decay of Lying).*

Daß wir, wie Wilde sagt, »im Zeitalter der Überarbeiteten und der Untergebildeten leben«, ist der Grund, weshalb die verblüffte Gegenwart den Impressionismus zur »Dekadenz« warf. Allein eine so sichere Betätigung fester Kunstprinzipien im Bewußtsein des Ewigen verträgt sich kaum mit dem Begriff des Überlebten, Verfallenden. Wilde verwahrt die neue Kunst gegen den Anwurf des Krankhaften. Einen Künstler

krankhaft nennen, weil er Krankhaftes als seinen Gegenstand ausdrückt, wäre ebenso töricht als Shakespeare wahnsinnig nennen, weil er den *Lear* schrieb. Auch Whistler verkündet: Die Lehre vom Verfall der Kunst ist falsch. Völker können vom Erdboden gefegt werden, aber die Kunst ist. Der Künstler ist zeitlos ohne Anteil am Tun und Treiben seiner Mitmenschen. *(Ten o' Clock.)*

Dieser Standpunkt kennzeichnet die vornehme selbstbewußte Absonderung der impressionistischen Kunst.

Der Künstler soll weder mit dem Fürsten noch mit dem Papste, noch mit dem Volke gehen. Der Glaube an sich selbst gehört zu seinem Wesen.

Vom Publikum nimmt er keine Notiz, es existiert für ihn nicht. Das Publikum ist ein Despot, der Leib und Seele tyrannisiert, die Klassiker erniedrigt, indem es sie als Autoritäten ausspielt und das Neuartige unverständlich, das Schöne unsittlich nennt.

Dem Schlagwort des Naturalismus. Kunst für alle, hält der Impressionismus das andere entgegen: Kunst für die Wenigen, Eingeweihten. Da er dem Genießenden eine gewisse Mitarbeit am Zustandekommen des künstlerischen Eindrucks zumutet, setzt er in ihm einen Grad der Begabung voraus, der nicht jedermann gegeben ist.

Die Kunst sollte niemals trachten, volkstümlich zu sein Das Publikum soll versuchen, künstlerisch zu werden. *(The Soul of Man)*

Der Impressionismus als neue große Stilbewegung gilt aber nicht nur für die Poesie ebenso wie für die Malerei, sie nimmt sogar von der Literatur ihren Ausgang. Als einen ihrer Mitbegründer nennt der Kunsthistoriker Weisbach Balzacs Helden Freienhofer *(Le Chef-d'œuvre inconnu)*, der in den Schatten Farben sieht und die Umrißlinien der Körper für falsch erklärt.

Die Strömung des Exotischen, Exzentrischen, Bizarren führt auf Baudelaire zurück, der auf der Flucht vor dem Banalen ins Absonderliche gerät; der bei grundsätzlicher Abstraktion vom Stofflichen mit einer gewissen Absichtlichkeit das Unbedeutende oder Abstoßende, kurz das bisher nicht Poesiefähige ergreift, das nur durch sein großes Können zur Kunst emporgehoben wird.

Wilde fühlt sich durch die impressionistischen Arrangements und Harmonien der Londoner und Pariser Maler an die unerreichbare Schönheit von Gautiers unsterblicher *Symphonie en Blanc Majeur* erinnert, das makellose Meisterwerk der Farbe und des Tones, das die Art wie den Namen vieler ihrer besten Gemälde angeregt haben mag. *(Critic as Artist.)*

Manches Whistlersche Arrangement in Farben habe alle zarte Lieblichkeit der Lyrik. Das Silberschweigen der *Nocturnos* scheine zuweilen in Musik überzugehen. Er habe Radierungen mit dem Schliff von Epigrammen und Pastelle mit dem Zauber von Paradoxen geschaffen, viele seiner Bildnisse seien reine Dichtung (*Court and Saturday Review,* April 1867).

Wie der Maler Farbenwerte, so fügt der impressionistische Dichter Anschauungsbilder lose aneinander, die sich im Leser oder Hörer zum Totaleindruck einer poetischen Idee vereinigen. Je nachdrücklicher jedes Anschauungsbild, desto stärker der Gesamteindruck, der sich aus ihrer Anregung ergibt. Die Nachdrücklichkeit gehört in der Malerei wie in der Dichtung zum Wesentlichen des Impressionismus. Alle diejenigen, die Augenblicksstimmung in Wahrheit festhielten, sind sorgsame Arbeiter gewesen, keine flüchtigen Skizzisten. Auch darin steht Wilde mitten unter ihnen. Die Anregungen, die er von den Parisern und von Whistler empfangen, liegen an der Oberfläche seiner Gedichte, allen Eingeweihten sichtbar. Der innere starke Kern aber ist die eigene Persönlichkeit.

In seiner Wainwright-Studie *Pen, Pencil and Poison* bezeichnet er dieses verkommene Genie als einen früheren Träger des Impressionismus. Er behandle den Eindruck als Kunstganzes und versuche ihn in Worte umzusetzen, indem er gewissermaßen die literarische Entsprechung für die Wirkung der Einbildungskraft gebe. Für das Verhältnis des Impressionismus zum Präraffaelismus ist es kennzeichnend, daß Wilde Wainwright einen Vorgänger Ruskins nennt, ähnlich wie Richard Muther in Whistler einen Erben Rossettis erkennt.

In *Pen, Pencil and Poison* erklärt Wilde es für eine treffliche Idee, aus einem Gemälde ein Prosagedicht zu machen (wobei ihm vielleicht Paters *Mona Lisa*-Apotheose als Beispiel vorschwebt). In einem häßlichen und empfindlichen

Zeitalter täten die Künste besser, nicht vom Leben, sondern von einander zu borgen. Er verherrlicht Keats als den »Dichtermaler« *(The Grave of Keats).* In seiner eigenen Lyrik können bereits die Madonnengedichte der *Rosa Mystica* als Umsetzung von Gemälden in Poesie bezeichnet werden.

In *Wasted Days* (*Kottabos*, 1877, *Uncollected Poems*) ist die Umsetzung eines Gemäldes in Beschreibung noch ziemlich primitiv und schließt mit einer moralisierenden Pointe. Einen Fortschritt des Impressionismus zeigt *By the Arno,* obzwar es aus dem II. und III. Stück der *Graffiti d'Italia* zusammengeschweißt (erschienen im *Dublin University Magazine.* März 1876), die Zweiteilung noch deutlich erkennen läßt. Die ersten drei Strophen sind lediglich Naturbild. Einfachster Vorwurf: der blühende Oleander, der einer Mauer entsprießt, erglüht in der Morgendämmerung, während die Stadt noch im Schatten liegt und — ein entschiedener Verstoß gegen die naturgeschichtliche Wahrheit — aus dem mandelduftenden Tale noch der Nachtigallenschlag herübertönt. Im zweiten Teil gestattet der Dichter sich eine subjektive Gefühlsnote in der sehnsüchtigen Anrede an die Nachtigall und bringt eine präraffaelitisch geschaute Personifikation des Morgens, der sich im seegrünen Gewande über die stillen Wiesengründe herstiehlt und den erschreckten Augen der Liebe die langen weißen Finger — Rossettische Finger — der Dämmerung zeigt, die rasch am östlichen Himmel emporklettert, um die schaudernde Nacht zu packen und zu erschlagen.

Erst die beiden Gedichte der griechischen Reise verzichten auf jede direkte Schilderung und lassen das Bild nur durch den hervorgerufenen Stimmungseindruck erraten. Aber auch *Impression de Voyage* (Katakolo 1877, *Waifs and Strays*, März 1880), verläuft noch in eine Pointe und deutet darum trotz seiner späten Veröffentlichung auf ein früheres Entstehungsdatum.

Der Zielpunkt des Gedichtes: *Endlich stand ich auf dem Boden Griechenlands!* rückt die dreizehn früheren Verse des Sonetts in das Licht einer Vorbereitung auf den glücklichen Augenblick der Erfüllung jahrelanger Sehnsucht. Die See ist saphirfarben. Der Himmel glüht wie ein erhitzter Opal. Ein günstiger Wind bläst landwärts in die Segel. Vom Bug des Schiffes erblickt man die griechische Küste in ihrer drei-

fachen eigentümlichen Landschaftsform: das olivenbewachsene Zakynthos, die kahlen Klippen von Ithaka, die Blumenhügel Arkadiens. Eine dreifache heitere Bewegung kennzeichnet die beseligende Fahrt: die Segel schlagen gegen den Mast, die Wellen plätschern gegen die Schiffswand, vom Steuer schallt Mädchengelächter. Überall Fröhlichkeit. Und als die Sonne blutrot auf dem Meere steht, hat der Dichter das Ziel langer Träume erreicht. Nichts als das Wörtlein *endlich* deutet auf das Gefühlsmoment, das sich gleichwohl eindrucksvoll und überzeugend dem Leser mitteilt.

Santa Decca — (nach Fehr [43] eine Erwiderung auf Elizabeth Brownings *Dead Pan*, in diesem Falle aber nicht zaghaft, sondern höchst entschieden ein »Trotz alledem!«) — zeigt das südliche Frühlingslandschaftsbild in der Gefühlsbewegung eines Liebespaares. Der Verstand, die Erfahrung weiß, daß die Naturgötter erdichtet sind, aber im Zauberweben des griechischen Frühlings raunt die Phantasie einen beglückenden Zweifel in die liebende Seele, die der göttlichen Nähe gewärtig ist. Wer jemals auf dem Wundereiland Korfu das Märchen der erwachenden Natur erlebte und den im Unterbewußtsein schlummernden Mythos der Schönheit, des Frohsinns und der erhabenen Größe wieder aufleben fühlte, daß beim leisen Rascheln der Blätter der Atem stockte, ob nicht etwa ein Gott im Asphodyll verborgen sei, der findet hier dank der Enthaltsamkeit von örtlicher Schilderung und der gleichzeitigen Wiedergabe der örtlichen Stimmung das impressionistische Kunstproblem in befriedigendster Weise gelöst.

Auffallend an diesen *Impressionen* ist Wildes Verzicht auf alle Vergleiche und Metaphern, kurz auf die gewöhnlichen Behelfe der Bildhaftigkeit und Anschaulichkeit. Noch im *Sonnet written in Holy Week* glühen die Orangen wie goldene Lampen in den Zweigen und Narzissen liegen wie Silbermonde zu des Dichters Füßen. In den echten *Impressionen* lernt Wilde das Wörtchen *wie* entbehren. Er dringt zur absoluten Bildhaftigkeit vor. Die Dinge stehen gewissermaßen auf eigenen Füßen und bedürfen keiner Stützen und Krücken der Einbildungskraft. Oder richtiger: es kommt dem Dichter nicht mehr auf ein Wirklichkeitsbild an. Er malt den Genius loci — malt ihn, daß wir in seinem Banne unendlich mehr sehen, als wenn er sich in Einzelheiten treuer Lokalschilderung

verlöre. Man nehme *The Grave of Shelley*. Wer eine Schilderung der Örtlichkeit erwartet, muß auf den Gedanken verfallen, Wilde habe die Grabstätte niemals gesehen. Wer aber die impressionistische Aufgabe ins Auge faßt, den dichterischen Geist, der die Ruhestätte umschwebt, bildhaft aufzufangen, findet sie vortrefflich gelöst. Schon daß der friedlich-feierliche, ernst-schöne Haupteindruck nicht auf die Vergänglichkeit des Irdischen abzielt, sondern Shelleys Weltanschauung gemäß das Aufhören des Daseins als Hinübergleiten in die Allnatur auffaßt, gibt die richtige Voraussetzung. Die Natur webt und waltet in der reichen Mannigfaltigkeit ihrer Formen um den »sonngebleichten Stein«. Zypressen umstehen ihn wie verlöschte Fackeln an einem Krankenlager; die kleine Nachteule thront auf ihm; die Lazerte mit dem juwelenfunkelnden Köpfchen huscht darüber hin, der rotflammende Mohn umglüht ihn — Symbole des Todesschlafes, des Geistes, der durch das Dunkel dringt, des nie ermattenden Lebens, alle aus der Schatzkammer von Shelleys eigener Bildersprache. Darüber hinaus eine Personifikation, völlig aus Shelleyscher Symbolik entsprungen: in der nahen Cestiuspyramide der Hüter dieses Todes-Lustgartens — die Sphinx der Alten, die Verwahrerin des Todesrätsels, um dessen Lösung Shelley lebenslang mit ihr gerungen.

Die zweite Hälfte des Sonetts zieht das Stimmungsfazit: süß ist die Ruhe im Schoß des Alls, der großen Mutter des ewigen Schlafes, aber noch süßer — dem nie befriedigten Fluge der Dichterseele gemäßer — ein ruhloses Grab in den blauen Grotten der widerhallenden Tiefe (man beachte bei der Grotte das Aufgreifen einer Lieblingsvorstellung von Shelleys poetischer Einbildungskraft); oder auch ein Grab an den wogenerschütterten Klippen, an denen im Dunkel große Schiffe scheitern. Hier die Anspielung auf Shelleys Tod. Der Duft seiner Persönlichkeit umwittert seine Gruft, die Erinnerung an seinen tragischen Untergang. Dieser Stimmungseindruck der Stätte bildet den Inhalt des Gedichtes.

Wilde schrieb jene vom Wesen des Impressionismus lebenden Gedichte zur Zeit des Aufkommens der damals höchst bestrittenen Bilder Whistlers. Die persönliche Freundschaft beider Männer fällt in den Beginn der achtziger Jahre. Aber sie war von kurzer Dauer. Whistler und Wilde hatten z

viel Gemeinsames in ihrem Wesen, um sich nicht bald abzustoßen. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, auf wessen Seite die Schuld an dem bissigen Zeitungsgeplänkel fällt, in dem eine häßliche Fehde sich zur Unterhaltung des Publikums öffentlich auslebte. Jedenfalls erscheint Whistler, witzig aber bissig, geistreich aber ohne Darüberstehen, als der herausforderndere Teil und seine Beschuldigung, daß Wilde sich an seinem geistigen Eigentum vergreife, kleinlich, wo er ihm das Recht abspricht, »Leinwand auf Papier zu übertragen« (28. Februar 1885). Wilde beantwortete diesen Vorwurf mit dem entwaffnendsten Gegenbeweise: er schrieb *The Harlot's House*. Wäre sein Verhältnis zu Whistler wirklich das einer modenachbetenden Gefolgschaft, so hätte es vermutlich mit dem persönlichen Bruch sein Ende gefunden. Statt dessen entstanden gerade Wildes beste impressionistische Stücke nachher, wie andererseits der Impressionismus schon vor seinem persönlichen Bekanntwerden mit Whistler an ihm einen Träger gefunden hatte. In Wahrheit ist Wildes Verhältnis zu Whistler ein Begegnen, ein zeitweiliges Miteinandergehen und ein Fortschreiten in derselben Richtung, aber auf eigenen Pfaden. Talente sind eben niemals Nachahmer, sondern immer Umbildner oder Fortsetzer.

Den Moment des Zusammentreffens bezeichnet die *Impression du matin*, als *Impression de matin* in *The World* März 1881 erschienen und als Typus einer neuen Kunstart, der die Gruppe charakterisiert, an die Spitze der *Flowers of Gold* gestellt.

Die Anregung durch Whistlers viel angefochtenes *Themse Nocturno in Blau und Gold* wird schon durch die erste Zeile *(The Themse Nocturne of blue and gold)* außer Zweifel gerückt. Sie hat aber auch bei diesem Anknüpfungspunkt ihr Bewenden. Whistler hatte um einen Pfeiler der Battersybrücke herum Lichteffekte gemalt. Selbst der Pfeiler — dieser einzige feste Punkt des Gemäldes — war so inviduell geschaut, daß er den Rückständigeren in der Kunst keinen sicheren Augenpunkt bot. Aber darum scherte Whistler sich nicht. Es war ihm gleichgültig, ob der Pfeiler ein korrektes Abbild der Battersybrückenpfeiler war oder nicht. Was ihn interessierte, waren Lichtwirkungen auf einem Hintergrunde von bläulicher Dämmerung.

In bezug auf die höchst verfeinerte malerische Durchbildung trat Wilde in Whistlers Fußstapfen. An Farbenempfindlichkeit und berechnendem Geschmack wetteiferte er mit dem Maler — zur Bereicherung der Poesie. Aber des Unterschiedes zwischen Malerei und Dichtung wohlbewußt, ersetzte er Whistlers Mangel an Formungssinn durch eine Wortmalerei von plastischer Anschaulichkeit und sorgfältigster Durchbildung.

Die Gedichte haben entweder gar keinen Vorgangsinhalt oder er ist denkbarst zum Bilde erstarrt.

Die Schilderung einer Londoner Frühdämmerung (*Impression du matin*) ist eine Harmonie in Gelb und Grau. Von der Schiffslände gleitet eine ockerfarbene, mit Heu beladene Barke. Gelber Nebel schleicht die Brücken entlang. Gelbes Gaslicht brennt noch in den Straßen, in denen das Leben des Tages zu erwachen beginnt. Und unter einer Laterne zögert noch der scheue Nachtvogel der Großstadt, die Dirne, während ihr bereits der Tagesschein das fahle Haar küßt. Kommt ihr, wie Fehr (163) annimmt, symbolische Bedeutung zu, so kann sie nie und nimmer die Dämmerung, sondern höchstens das Nachtgespenst des Lasters sein.

Ohne alle Beschreibung ist das Gedicht ganz Anschauung. Wilde arbeitet mit Vorstellungen sichtbarer, dem nächstliegenden Erfahrungskreis entlehnter Dinge. In der *Impression du matin* schimmert die Kuppel der Paulskirche über der Stadt wie eine Blase — ein Bild, das Wilde besonders befriedigt haben muß, da er es in *Lord Arthur Saville's Crime* wiederum verwendet.

In der *Impression* mit dem Untertitel *Le Réveillon* (als *Part II* der *Lotus Leaves* im *Irish Monthly*, Februar 1877 erschienen) entsteigt die Dämmerung dem Meere wie eine weiße Dame ihrem Bett — eine merkwürdige Modernisierung der Rosenfingerigen. Man denkt an Manets anfangs so befremdendes Untereinandermengen modern gekleideter und nackter Phantasiegestalten, um des Farbenkontrastes willen.

Whistlers symphonische Ausgestaltung der Farbenvaleurs zu klar gewollten Kunstwirkungen findet bei Wilde ihre vollkommenste Entsprechung in *The Gold Room* mit dem Untertitel *A Harmony*. Den stofflichen Vorwurf — allerdings ein höchst einfaches Erlebnis — kann, wofern es nicht rein persön-

lich ist, Whistlers *At the Piano* angeregt haben, sein erstes selbständiges, aber noch in dunkeln Farbentönen gehaltenes Bild (1859). Im übrigen ist das Gedicht reine Farbenharmonie, auf drei Grundtönen aufgebaut (Fehr 164): Weiß, Rot, Gold. Das künstlerisch Interessante ist die Verstärkung des Farbenbildes durch Gleichnisse, die alle gleicher Farbe sind, also Weiß in Weiß, Gold in Gold, Rot in Rot gemalt. Durch verschiedene Tonstärke, verschiedene Lichteindrücke bringen sie Mannigfaltigkeit in die Einheit. Siebenfaches Rot wird aufgeboten zur Vorstellung der roten Lippen des Liebenden: Rubin, Purpur, Blut, Granatapfel, Lotus, Wein — in der Tat ein Meisterwerk an Farbensättigung.

Selbst in Nebensächlichem verrät sich Wildes durch und durch impressionistischer Standpunkt, z. B. darin, daß er die Schatten blau sieht (*the gloom of the dark blue night*).

Als monochromatisches Impromptu ragt die *Symphony in Yellow (Uncollected Poems,* erschienen im *Centennial Magazine*, Februar 1889) hervor, ein Ausschnitt des alltäglichen Londoner Stadtlebens, aus der Vogelperspektive gesehen, in der die Fußgeher wie gelbe Milben erscheinen, der Omnibus wie ein dahinkriechender gelber Schmetterling. Von den Ulmen des Tempels fallen gelbe Blätter, der Nebel liegt wie eine gelbseidene Schärpe auf dem Quai. Die blaßgrüne Themse aber, auf der sich große, mit gelbem Heu beladene Barken hinbewegen, gleicht einem gerippten Stab aus Nephrit. Dieses Einfügen einer ergänzenden Farbe in die Grundfarbe ganz nach malerischen Prinzipien ist hier besonders wirksam. Gleichzeitig ist die Künstelei der Einfachheit zum erlesenen Geschmack veredelt.

Auf der Höhe der Entwicklung werden die impressionistischen Gedichte aus Paraphrasen von Gemälden poetische Anschauungsbilder, die der Maler, wie sie gehen und stehen, auf die Leinwand übertragen könnte. Atmosphärische Wirkungen sind in Worten aufgefangen wie von impressionistischen Malern in Farben. So in den beiden Seestücken: *La Mer (Uncollected Poems,* vermutlich auf der Überfahrt nach Amerika um die Jahreswende 1881—82 entstanden), das treffend »Nach dem Sturme« heißen könnte, und in *Les Silhouettes,* das ein Maler »Düsterer Abend am Meere« überschriebe. In *La Mer* gehört die erste der drei Strophen der

atmosphärischen Stimmung. Der nicht greifbare, kaum sichtbare Gehalt ist mit bildhafter Genauigkeit wiedergegeben. Weiße Nebel streichen durch die Schiffstaue, während am winterlichen Himmel der Mond wie das Auge eines erzürnten Löwen aus einer Mähne lohfarbener Wolken funkelt. Die zweite Strophe (das Schiff) dient nur der Verstärkung des Eindrucks der düster-winterlichen Atmosphäre. Die polierten Stahlstangen, die im Maschinenraum hin und her, auf und nieder hämmern, bringen eine rhythmische Wirkung und einen Lichteffekt. Der vermummte Steuermann nimmt sich im Dunkeln wie ein Schatten aus — ähnlich wie in *Les Silhouettes* die an der Berglehne vorübergehenden Schnitter sich nur als Schattenbilder vom Himmel abheben. Der Mensch wird in diesen Naturausschnitten zur Staffage. Die dritte Strophe schließt, indem sie zur Schilderung des Himmels die des Wassers hinzufügt, das Bild des Horizontes auf hoher See. Der wogende Wellendom trägt noch die Spuren des gebrochenen Sturms in dünnen Fäden gelben Schaums, die wie verworrene Schnüre auf dem Wasser schwimmen. Kein Wort über die sachliche Angabe hinaus, und dennoch so viel zwischen den Zeilen, daß der geschickte Rezitator hier Gelegenheit fände, Schätze für seine Kunst zu heben.

In *Les Silhouettes* ist der Ozean mit gelben Querbarren gefleckt. Ein munterer Schiffsjunge klettert in das schwarze Boot, das im bleichen Sande liegt. Zu Häupten schreit eine Möwe. Die Phantasie hält den Gesichtseindruck eines Augenblicks in voller Stärke fest, indem sie ihn gewissermaßen von allem übrigen, zumal von der Subjektivität des Dichters, loslöst. Douglas und Fehr (25) legen darum den Finger auf eine tief einschneidende Gegensätzlichkeit, wenn sie versuchen, *La Mer* als Widerhall von Tennysons *In Memoriam X* darzustellen. (Tennyson: *I see the sailor at the wheel.* Wilde: *The muffled steersman at the wheel.)* Was bedeutet aber diese nicht einmal wörtliche Übereinstimmung eines nebensächlichen Momentes neben dem Wesensunterschiede der Wildeschen Isoliertheit des Naturvorganges und Tennysons sozusagen das All verschlingender Subjektivität, der das Schiff mit der Leiche des Freundes nur der Anlaß zu erneutem Wühlen in seinem höchst persönlichen Schmerze ist.

Ähnlich in *Le Jardin (Uncollected Poems).* Das impressionistische Wirklichkeitsbild eines Gärtchens im herbstlichen Verfall führt Fehr auf Shelleys symbolistische Schilderung des kosmischen Gartens im dritten Teil der *Sensitive Plant* zurück. (Shelley: *The rose leaves like flakes of crimson snow Paved the turf and the moss below.* Wilde: *The roses lie upon the grass. Like little shreds of crimson silk.)* Diese »deutliche Nachahmung« (25) ist in Wirklichkeit ein Beispiel des Stilgegensatzes. Ebenso verhält es sich mit der Sonnenblume, die bei Swinburne (*The Complaint of Lisa*) als symbolische Bezeichnung der Geliebten dient, während sie in Wildes herbstlichem Gärtlein nur um ihrer selbst willen da ist, ein ausdrucksvoller Farbenfleck, nichts weiter — wenn nicht etwa die Modeblume der neuen Geschmacksrichtung, die im Gegensatz zur früheren Schönheitskurve und dem Evangelium der sanftabgeglichenen Farbentöne das Geradlinige, Grelle bevorzugt.

Das dekorative Moment des Impressionismus kommt am ausdrucksvollsten in den *Fantaisies décoratives, Le Panneau* und *Les Ballons (Uncollected Poems)* zur Geltung, *Le Panneau* erschien im *Lady's Pictorial* 1887 unter dem Titel *Impression japonais (sic!), Rose et Ivoire*, ein zweiter Entwurf als *Symphonie en Rose.* Meisterhaft ist das Spielerische, Artifizielle der japanischen farbigen, mit Perlmutter eingelegten Lackarbeit wiedergegeben. Während der Rhythmus das Trippelnde, Marionettenhafte der Figur ausdrückt, bringt die Wiederholung derselben Worte ohne eigentlichen Kehrreim gewissermaßen sogar den beschränkten Horizont, das Einerlei des nichtigen Daseins zum Bewußtsein. Gleichzeitig ist das Bild so vollkommen in Bewegung umgesetzt, daß eine kleine Szene sich vor uns abspielt. Das schwarzhaarige, gelbgekleidete Mädchen mit der Elfenbeinhaut und den polierten Nägeln, die grünlich wie Jaspis glänzen, steht neben einem blauen Gefäß, auf dessen bauchiger Fläche eine Sonne sich wie ein goldener Drache krümmt. Im Gebüsch verborgen, folgt ihr Liebster mit seinen Mandelaugen voll Entzücken ihren Bewegungen. Jetzt ergreift sie die gelbe Laute und singt dazu, jetzt ritzt ihr ein Dorn die rosenrote Ohrmuschel, sie stößt einen kleinen Schrei aus und zerdrückt ein paar Tränchen; jetzt bricht sie in ein kurzes helles Lachen aus, da ein Rosenblatt ihr just in den Kleiderausschnitt auf das blaugeäderte Hälschen glitt.

Und währenddessen fallen im tanzenden Schatten des Rosenbaumes unausgesetzt die weißen und rosenroten Blütenblätter auf das kleine Elfenbeinmädchen nieder — die Stetigkeit und Großzügigkeit der Natur setzt als wohltuendes Widerspiel das Kleinliche, Gekünstelte und Gezierte des menschlichen Vorganges erst ins rechte Licht. Eine große Ironie ohne Worte, nur dem verständlich, der sie verstehen will. Die Bewußtheit von Wildes Kunstschaffen wird durch den Untertitel des *Panneau* beleuchtet. Trotzdem darin alle Farben vertreten sind, erscheint es als *Symphonie en Rose.* Der Leser wird von vornherein darauf gestoßen, daß Rosa die Hauptfarbe ist, die Farbe des Dinges, auf das es ankommt, alles andere Beiwerk. Das kleine Mädchen in ihrer typischen Unbedeutendheit ist also nur Staffage, in die Frühlingspracht der ewigen Natur hineingestellt als Größen- oder Kleinheitsmesser des Einzelnen im Vergleich mit dem All. Ein Dichter der Gedankenlyrik hätte darüber reflektiert, wie der Mensch zur Zierpuppe einschrumpfe angesichts des ewigen Lenzwunders in der Natur. Wildes Gedicht drückt dasselbe aus. Aber er sagt es nicht selbst. Er läßt die Empfindung in der Seele des Lesers entstehen.

In der zweiten *Fantaisie décorative, Les Ballons (Lady's Pictorial* 1887), verzichtet Wilde selbst im Ornament auf das Figurale und beschränkt das Dekorative auf die Arabeske. Der Inhalt wird für den Sinn des Ganzen so unwesentlich, daß er die erste Strophe mit einer leichten Änderung, die sich nur auf die Farbe bezieht — aus einem schweren gelben Himmel wird ein türkisfarbener —, aus einem anderen Gedicht *(Jardin des Tuileries)* herüberholen kann. Das Ganze will nichts sein als ein Lichteffekt, die leichten leuchtenden Papierlaternen tauchen und schweben in jedem Lufthauch wie seidene Schmetterlinge, wie durchsichtige Perlen, wie Ametystkugeln oder wandelnde Opale — ein schöner Farbenschiller — nichts weiter. Indem Wilde hier bis an die Grenze des Faßbaren geht, wo Natürliches sich ins Schemenhafte verflüchtigt, wo die Natur, die er gern durch das Medium der Kunst sieht, ganz ins Künstliche umschlägt, weist gerade dieses Gedicht die Meistersicherheit auf, die die Gefahr des Hyperästhetischen und Manierierten glücklich besiegt.

Die eigene Idee, die jede künstlerische Persönlichkeit vertritt, und die sie vom bloßen Routinier unterscheidet, der eigene

Stil des Schaffens tritt in Wildes visuellem Impressionismus am klarsten in den Gedichten zutage, in denen der Augenblickseindruck, ohne als solcher aufgehoben zu sein, ganz in Bewegung und Ereignis umgesetzt ist und dadurch auch den Gesetzen der Poesie, die Handlung und nicht Schilderung fordern, vollkommen gerecht wird. Hier zieht Wilde auch das Menschliche, das Fehr in seinem Impressionismus vermißt (175), in dessen Kreis, während das »Motorische«, das Fehr als etwas aus dem gewöhnlichen Impressionismus Herausfallendes empfindet (163), nicht nur die Umsetzung des Malerischen ins Poetische, sondern eine Erweiterung und Bereicherung dieses Kunststils bedeutet. Es handelt sich eben hier nicht einfach um die Anwendung der malerischen Technik auf eine andere Kunst, sondern um Eigenbau nach gleichen Stilgrundsätzen. Obzwar Wilde in der Theorie die Lehre gibt: Die Grundsätze der höchsten Kunst kennen, heiße, die Grundsätze aller Künste kennen *(Critic as Artist)*, modelt er sie dennoch als Künstler instinktiv um. Wo seine fortgeschrittene Kunst ihr eigenes Antlitz gefunden hat, erscheinen statt dichterischer Paraphrasen von Gemälden poetische Stoffe für Bilder, mit dem Dichterauge geschaute Sinneneindrücke die förmlich den Pinsel des Malers herausfordern. Im frühesten und noch unvollkommensten dieser Gedichte, *The Dole of the King's Daughter (Dublin University Magazine,* Juni 1876) deutet der ursprüngliche Zusatz des Titels *For a Painting* darauf hin, daß Wilde sich dieser Eigenheit bewußt war, ja, in Anbetracht der Dunkelheit des Gedichtes drückt vielleicht der Hinweis auf die Malerei eine gewisse Hilflosigkeit aus. Später verwischte er dieses Eingeständnis eines Mangels und ersetzte mit dichterischer Lust am Mystifizieren den ersten Untertitel durch den ungleich weniger sagenden: *Breton.* Das impressionistische Abkürzungsverfahren ist hier den Bedürfnissen der Poesie noch so ungenügend angepaßt, daß das Gedicht fast unverständlich bleibt und die unverbundene Aneinanderreihung von Gegenständen und in Klammer ausgedrückten Stimmungen kein poetisches Vorstellungsganzes ergibt. Denkt man sich alle diese angedeuteten Dinge gemalt, so erhält man jedenfalls einen bestimmteren Eindruck. Sieben Sterne am mondlosen Himmel spiegeln sich im stillen schwarzen Wasser. Das sündhafte Königstöchterlein trägt rote Rosen im rot-

goldenen Haar und im Gürtel, und rote Rosen prangen ihr zu Füßen. Im Schilf aber liegen tot ein schöner Page und ein edler Ritter; Raben und Fische schwärmen herbei, ihr Festmahl zu halten, und die Lilien sind blutbefleckt. Aus den vier Himmelsgegenden kommen vier Ritter, angelockt durch die männermordende Schöne. Sie reiten in ihren Tod. Und einer, der sie wahrhaft liebt, hat unter der Eibe ein Grab für die vier gegraben. Mond und Sterne verlöschen am Himmel. Die Königstochter kommt zur Ruh. Macht der Geliebte ihrem Leben ein Ende, um sie vom Übeltun zu erlösen? Betrog sie ihn siebenfach, daß er als Vergelter und Richter nahen darf? Es scheint aus dem Schlusse hervorzugehen: siebenfache Schuld auf ihrer Seele, eine auf der seinen. Eindrucksvoll aus dem düstern Balladen-Dämmerdunkel tritt nur, unabweisbar an Stucks Verkörperung der Sünde erinnernd, die Gestalt der schönen Frevlerin in ihrer unerschöpflichen Lebensfreude und ihrer prächtigen Unverantwortlichkeit mit dem Symbol der blutroten Rosen.

Was in *The Dole of the King's Daughter* noch im Entwicklungsstadium erscheint, tritt auf der Höhe der Meisterschaft vor uns hin in *The Harlot's House, The Sphinx* und *The Ballad of Reading Goal.* In diesem spezifisch Wildeschen Impressionismus eröffnet die »Gemäldedichtung« (Fehr 166) der ahnenden Seele den Einblick in einen Lebensinhalt.

Die dichterische Phantasie hat nunmehr jedes störende Dunkel bewältigt und der Phantasie des Lesers so weit vorgearbeitet, daß sie, reizvoll in erhöhte Tätigkeit versetzt, an keine Schranke stößt, sondern ein gesteigertes Lebensgefühl genießt.

Wie der feine Silbernebel Corotscher Blätter liegt die Stimmung auf der klaren Bildhaftigkeit dieser Gedichte.

The Harlot's House (Dramatic Review 1885) erinnert in der plastischen Einfachheit des sachlichen Gehaltes und dem von wilder Fröhlichkeit in Todesernst überflutenden Stimmungselement an Alexander Petöfys *Niedre Schenk' am Dorfesende.*

Sehr bezeichnend ist Wildes Abdämpfen der rohen Wirklichkeit für die Dichtung. Nicht als unmittelbar beteiligter Zuschauer empfängt er die Eindrücke des Nachtlokals, sondern nur als Außenstehender. Und auch da nimmt er die Farben

die noch immer zu grell wären, aus zweiter Hand. Selbst durchs Fenster sieht er die leidenschaftverzerrten, im Tanz dahinrasenden Gestalten nicht in Person, sondern erblickt nur ihre Schattenrisse auf dem Vorhang — einen Schattentanz von Grotesken, Automaten, Marionetten, einen Totentanz. Unfreie sind Tote. Wilde, der theoretisch den amoralischen Standpunkt der Kunst aufs entschiedenste betont, wird hier gegen seinen Willen ethisch und liefert so unbewußt ein Beispiel mehr für den alten Erfahrungssatz, daß alle echte Kunst nur auf ethischem Untergrund erwächst. Als die Geliebte der Versuchung erliegt und von ihm abfällt, als die Liebe eintritt in das Haus der Lust, da geht ein Riß durch das taumelnde Getriebe. Da gibt es einen falschen Ton. Das Räderwerk stockt. Der Gipfelpunkt des Gräßlichen ist überschritten. Der Spuk zerstiebt. Die Dämmerung huscht, ein verschüchtertes Mägdlein, auf Silbersohlen durch die stille Gasse, die verheißungsvolle Botin des Tages, vor deren lauterer Klarheit das dunkle Werk der Nachtgespenster verschwindet.

Das zweite Kapitel von *Lord Arthur Saville's Crime* schließt mit einer anmutvollen Schilderung des erwachenden Tages in Oxford Street. Alles ganz gewöhnliche, verbrauchte Eindrücke. Und dennoch, er kann selbst nicht sagen, weshalb, fühlt Lord Arthur sich sonderbar bewegt. »Es lag etwas in der zarten Lieblichkeit der Dämmerung, das ihm unaussprechlich pathetisch erschien.« Dieses unaussprechlich Ergreifende haftet auch dem scheuen Mägdlein des Gedichtes an. Sie hat im Gegensatz zu den Swinburneschen allegorischen Personifikationen, die typisch und rein abstrakt sind, den Wirklichkeitszauber einer individuellen Erscheinung, die trotz ihrer tieferen Bedeutung äußerlich nicht aus dem Großstadtmilieu herausfällt.

In *The Sphinx* handelt es sich nicht um das Ausleben eines Vorganges, sondern eines Charakters mit vielhundertjähriger Vergangenheit. Ob Wilde die Anregung zu dem Thema aus Flaubert selbst schöpfte oder aus Huysmans *À Rebours*, also aus zweiter Hand empfing (Fehr 185), tut wenig zur Sache. Daß er Flauberts Werk bewunderte, ist durch eine Stelle in *The Decay of Lying* bezeugt: »Der dumme englische Verstand liegt im Wüstensand wie die Sphinx in Flauberts wunderbarer Erzählung *La Chimère*, und

die Phantasie umtanzt ihn und ruft ihm zu mit ihrer falschen, flötenden Stimme.«

Keinesfalls ist zu übersehen, daß auch Rossetti, dessen Seelenmalerei in ihrem Ausdruck der Schönheit ein merkwürdiges Gemisch von nervöser Zartheit und grausamer Kälte ist, eine Sphinx gemalt hat mit grünen unerforschlichen Rätselaugen, die leer und gefühllos ins Unendliche starren. So lockt sie den Jüngling, den Mann, den Greis in ihre Höhle und verharrt in unbarmherzigem Schweigen [1]).

Ransome vermutet — vielleicht am richtigsten — einen Traum oder einen Briefbeschwerer als Anregungsquelle. Woher aber Wilde auch immer den Vorwurf geschöpft haben mag, die Prägung ist durchaus sein eigen und hinter ihr verschwindet das Stoffliche. Das Zwielebige, Sinnlich-Übersinnliche, rätselhaft Lockende und düster Abstoßende des Sphinxmotivs fand in Wildes Charakter einen starken Widerhall. Es war ein Thema, das ihm lag, und so mag es sein, daß er sich jahrelang mit dem Gedicht getragen hat, dessen erste Anfänge tatsächlich in frühe Zeit zurückreichen, obgleich Ransome Wildes Ausspruch, er habe *Die Sphinx* 1873 in Paris begonnen, als poetische Lizenz bezeichnet. Auffallend sind jedenfalls die mit *Ravenna* übereinstimmenden Verse: *While I have hardly seen Some twenty summers cast their green For autumn's gaudy liveries.*

Möglich auch, daß die Sphinx, die Wilde in der Cestiuspyramide das Rätsel des Todes hüten läßt (*The Grave of Shelley*), den ersten Keim dieser späteren Sphinx birgt. Eine Art magischen Fluidums strahlt von dem schönen, stummen, reglosen Ungeheuer auf den Dichter aus. Er fühlt sich in seinem Banne. Die Anziehung steigert sich, das Interesse wächst, bis es zum beängstigenden Druck, zur unbezähmbaren Neugier wird. Er dringt in die Geheimnisse ihres hunderttausendjährigen Vorlebens, er verfolgt, immer ratend, ihren Lebens- und Liebespfad durch die Zeitalter. Plötzlich hat sich unversehens das Blatt gewendet. Aus einem unentwegt Forschenden ist ein ängstlicher Verteidiger der eigenen Sphäre seines Ichs gegen unberufene Einflüsse geworden. Der Dichter, ein zweiter Zauberlehrling, wird nun den Geist, den er rief,

[1]) Muther, *Geschichte der Malerei des 19. Jahrh.*, 484.

nicht los. Er hat mit dem Zweifel gespielt, bis er sein Sklave ward. Er hat ein grauenvolles Geheimnis in seiner Nähe geduldet, bis es sich seiner zu bemächtigen und ihm den Frieden zu rauben droht.

Es ist der ewige Zwiespalt von Erkenntnis und Sünde. In *The Critic as Artist* behauptet Wilde, was man Sünde nenne, sei im wesentlichen ein Element des Fortschrittes. Darum könnten wir vom Sünder mehr lernen als vom Heiligen. Die einzige wirkliche Sünde sei die Dummheit. Geistigen Wert besitze nur die gefährliche Lehre. Eine ungefährliche Idee verdiene den Namen Idee nicht. Diese Fährlichkeit geht von der Sphinx aus.

Aber der Dichter ermannt sich und klammert sich an seinen Glauben. »Geh und überlaß mich meinem Kruzifix.« Gesichtartige Bilder von orientalischer Farbenpracht, von Juwelenglanz und koloristischer Glut tauchen aus dem Halbdunkel, angeregt durch das Wunderwesen, das wir uns am liebsten als modernen kunstgewerblichen Gegenstand von glasierter bunter Majolika denken mit atlasglänzenden, von einem Goldrande eingefaßten Pupillen. Übten Baudelaires Katzen in der Tat einen vorbildlichen Einfluß, so ist der wesentliche Unterschied nicht zu übersehen, daß Baudelaire das lebendige Tier für seine Dichtung herausgreift, Wildes Phantasie hingegen sich an einem Kunstgegenstand verschaut. Sein Auge bohrt sich in die Sphinx ein, bis ihm das Gesicht vergeht und die Phantasie, in vorhistorische Tiefen sinkend ihre eigene Ausgeburt an die Stelle des verschwimmenden Wirklichkeitsgegenstandes setzt — das Ganze nichts als das befriedigte Bedürfnis, die eigene Stimmung einer Traumwirklichkeit feste Kunstform und Gestalt annehmen zu lassen.

Die *Ballade von Reading Goal* ist — sehr bezeichnend für die Art der impressionistischen Arbeit — (1897) ein Jahr nach dem Erlebnis niedergeschrieben worden. Sie setzt als Symphonie in Rot ein.

Er trug nicht seinen scharlachenen Rock, denn Blut und Wein waren rot, und Blut und Wein war an seinen Händen, als er das arme Weib, das er liebte, in ihrem Bett mordete. Aber blutige Tränen reinigen die Mörderhand und der von Kain stammende rote Fleck ward Christi schneeweißes Siegel. Damit ist zugleich der stoffliche Inhalt erschöpft. Der Her-

gang wird nicht erzählt. Der Dichter begnügt sich mit Andeutungen, deren geheimnisvolle Schaurigkeit der Balladenstimmung zu einer Echtheit verhilft, wie sie der modernen Dichtung selten gelungen ist. Die impressionistische Abkürzung ist hier Umgehung des Erzählungs- zugunsten des Stimmungsgehaltes. Was aber in *The Dole of the King's Daughter* noch auf Kosten der Klarheit geschah, erscheint als absolute Durchdringung von Stoff und Form, das Bruchstückartige, Andeutungsweise wird zum künstlerischen Behelf für den Balladenton und die impressionistische Methode, dem Leser nur die Bestandteile für ein von ihm selbst zu konstruierendes Stimmungsergebnis zu liefern. Was man ahnt und errät, gibt oft stärkere Gewißheit als wörtlich Übermitteltes. Die gruseliche Sensation der Hinrichtung des Mörders ist völlig überwunden, denn wie Wilde die Vorgänge des Freudenhauses nur in ihrem Schatten auf den Fenstergardinen sieht, so den Mord und das Gericht nur im Stimmungsniederschlag, den mehr die Witterung der Vorgänge als ihre Tatsächlichkeit in der Seele der Miterlebenden zurückläßt. Auf den Mitgefangenen liegt ein Entsetzen, ohne daß sie sich genau bewußt würden, weshalb. Sie wissen nicht, daß einer von ihnen mit dem Tode gebüßt hat; aber sie fühlen etwas in ihrem eigenen Herzen ersterben, die Hoffnung. Die dichterische Phantasie, die »mehr Leben lebt als eins und folglich auch mehr Tode sterben muß«, ist über das sie zutiefst erschütternde persönliche Erlebnis völlig hinausgelangt. Nur die in Godwinschem Sinn über die schädliche Einrichtung der Gefängnisse reflektierende fünfte Abteilung fällt aus dem Rahmen des objektiven Impressionismus heraus. Das starke Pathos wird scheinbar durch die Schlichtheit des Tones erreicht. Dem Tieferblickenden enthüllt sich überall bewußteste Kunstdurchleuchtung. Die rohe Materialität des Vorganges ist nicht nur in Poesie aufgelöst, sie ist arabeskenartig umwunden von zwei zugrunde gelegten Gedanken: der Swinburne entlehnten Vorstellung von der tötenden Kraft der Liebe (Fehr 202) und der dem Furchtbaren das Gleichgewicht haltenden Idee, daß Gott barmherziger ist als die Menschen, die allzumal Sünder sind, wenn auch nicht jeder von ihnen ins Zuchthaus kommt.

Wenige Gedichte wären wie diese reifsten Werke Wildes geeignet zu dem Nachweis, wie dichterische Kunstmittel am

wirkungsvollsten angewendet werden — Retardation, Wiederholung, rhythmischer Nachdruck, Tonmalerei durch stakkatoartige kurze oder langsilbige Worte, schleppende Vokale oder volle wuchtige Hammerschläge, eine Zusammenstellung von Wort, Klang und Bild, in der alles aufs sorgfältigste erwogen, berechnet, abgemessen ist und dennoch nicht den Eindruck des Gemachten hinterläßt, weil es zur poetischen Freiheit durchgedrungen ist.

Wildes Kunsttheorie ist in diesen Gedichten so vollkommen verwirklicht, daß sich aus ihnen die Hauptsätze eines impressionistischen Systems der Dichtkunst ableiten lassen. Sie können folgendermaßen kurz zusammengefaßt werden:

Auf alles kommt es in der Kunst an, nur nicht auf den Gegenstand. Der Inhalt ist nur da als Erscheinungsmittel für die Form. Alles, was als Gegenstand interessiert, ist für die Kunst ungeeignet. Der wahre Künstler zieht seine Begeisterung aus der Form.

Die Kunst ist eine Leidenschaft, aber sie ist Erregung um der Erregung willen. Wirkliche Leidenschaft verdirbt den Künstler, wie alles wirklich Geschehende von vornherein für die Kunst untauglich ist.

Natürlich sein heißt deutlich sein und deutlich sein ist unkünstlerisch. Dennoch macht Konzentration der Anschauung den Künstler *(The Critic as Artist)*.

Die Hilfsmittel des Ausdrucks in der Kunst sind Dekor, Farbe, Rhythmus. Dekoration ist Überwindung des Stofflichen, das zwecklos Angenehme und Erfreuliche. In diesem Sinne nennt Wilde *Dorian Grey* einen Versuch in dekorativer Kunst. Er wirke der Roheit des einfachen Realismus entgegen. Und Ransome gestattet sich das paradoxe, aber ausdrucksvolle Gleichnis: »Wilde sprach Gobelins, wie er sie schrieb.« Er berührte nichts, ohne es in Dekoration zu verwandeln (208). Charaktereigenschaften und Gefühle gelten als Ausschmückungswerte, wie dem impressionistischen Maler Linien und Töne in ihrer Gruppierung um ihrer selbst willen ohne Parallele zur Natur oder Geisteswelt alles bedeuten. Die Farbe ist für Wilde ungleich mehr als der oberflächliche Anstrich der Dinge. Sie wird ein Wesensausdruck. Die Farbe einer Blume, meint er, könnte einem den Stoff zu einer Tragödie geben. Zufällig kommt ihm das Wort »eine rosen-

farbene Komödie« in die Feder und er hält inne: »Was für ein reizender Titel! Ich muß ein Stück schreiben und es *Eine rosenfarbene Komödie* nennen.« (Interview in *The Sketch*, Januar 1895.) Farbe und Töne, sagt er in einem Fragment über Chatterton, erzählen von der Natur dessen, der sie gemacht, und werden zu Biographen (Mason 13). Wainwrights Vorliebe für Grün, die er teilt, gilt ihm als Zeichen eines künstlerischen Temperaments. »Einst,« sagt Ransome, »wird man von ihm schreiben wie von Caesar Borgia, der in Purpur sündigte, von Cleopatra, die in Gold sündigte« (13).

Je reifer seine Kunst wird, desto mehr treten allgemeine Eigenschaftsworte hinter exakten Qualitätsbestimmungen und farbigen Anschauungsbildern zurück, bis er schließlich dahin gelangt, unbestimmte Mitteltöne und Übergänge, Metallglanz und Lichtschimmer in Worten aufzufangen, in diesem Punkte — zumal was die Minerale betrifft — ein Fortsetzer Shelleys, wie er in der Häufung zusammengesetzter Eigenschaftsworte — zum Teil eigener Prägung — das Erbe von Coleridge und von Speranza antritt.

Vergleicht man aber Wildes Farbenpracht mit der Shelleys, der ja auch in Purpur, Scharlach, Ambra, Smaragd, Amethyst und Chrysolith schwelgt, so springt mit eins der ganze Stilunterschied ins Auge zwischen Wildes artifizieller und darum oft überladener Kunst und Shelleys nie über die Bescheidenheit, zum mindesten nicht über die Phantasie der Natur hinausgehender Poesie.

Vielleicht aber kennzeichnet Wildes Vorliebe für Vergleiche aus dem Mineralreiche ihn einfach als Kind eines Zeitalters, in dem das Kunsthandwerk mit Steinen eingelegte Metallarbeiten als Neuheit in Schwung brachte. Jedenfalls überwiegt in Wilde die Eindrucksfähigkeit des Auges die der übrigen Sinne. Gehör und Geruch sind unendlich weniger scharf entwickelt. Darum hat er für die Natur nicht das allseitige Verständnis und Mitgefühl, das das Verhältnis eines Shelley oder Keats oder Coleridge zu ihr charakterisiert. Er ist nicht eins, nicht gleicher Wesensart mit ihr. Er wurzelt nicht in ihr. Zwar sagt er in *De Profundis:* »Es gibt keine im Kelch einer Blume verborgene Farbe, keine Schweifung einer Muschel, der meine Natur nicht durch eine feine Sympathie mit der Seele der Dinge antwortete«.

Und: »Mich dünkt, daß wir alle die Natur zu viel betrachten und zu wenig mit ihr leben.« Allein das sind eben bezeichnende Stellen jenes Gedichtes, in dem er einen neuen Menschen anziehen wollte. Zutreffender ist sein Bekenntnis, daß er »die Natur als *enfant de son siècle* geliebt«. Ihr Anblick war ihm stets reizend, Blumen waren stets seine Sehnsucht *(De Profundis)*. Aber die Natur war für ihn da, daß er sie genieße und in Kunst verwandle.

Er rühmte sich, die grüne Nelke, eine prächtige Blume, ein Kunstwerk, erfunden und so den Kreis der Naturvollkommenheit erweitert zu haben (Mason 167). Aber das ehrfürchtige Staunen vor der Natur, das Untertauchen in ihre Herrlichkeit, das Schöpfen aus dem Vollen ihrer Schätze war nicht seine Art. Sie blieb ihm, wie Ransome treffend sagt *(De Profundis)*, ein Problem, mit dem sein Geist spielte.

Weil ihm die Natur nicht vollkommen genug tat, zog er es mitunter vor, seine Stoffe aus der Hand eines vorarbeitenden Künstlers zu beziehen. Schließlich aber gilt ihm dennoch eine gewisse mystische Durchdringung der Natur für das letzte Ziel der Kunst. Er erkennt, daß die Kunst ein Symbol ist, weil der Mensch eines ist *(De Profundis)*. Er hat schon lange vorher das Mystische in der Kunst, im Leben, in der Natur gesucht. Anfangs litt unter diesem Streben die Klarheit z. B. im Gedicht *The New Remorse (Uncollected Poems*, erschienen in *The Court and Society Review* 1887 unter dem Titel *Un Amant de nos jours)*. Die Sünde des Bereuenden soll vielleicht sein eigener Mangel an Verständnis dafür sein, daß es im Natur- wie im Menschenleben auch winterliche Perioden der Erstarrung geben müsse — vielleicht auch etwas anderes. In den großen Gedichten, *Sphinx*, *Ballade*, ist nicht nur Mystik ergreifend ausgedrückt, sondern eine eigene individuelle Mystik, unabhängig von der religiösen eines Blake oder der symbolischen eines Coleridge und Shelley, und obzwar Wilde sich zu den Sinnen bekennt — »Meine Götter wohnen in Tempeln, die von Händen gebaut sind« *(De Profundis)* —, auch unabhängig von der die Mystik des Trieblebens ins Kolossale steigernden Leidenschaft Swinburnes.

Der vom Dekorativen unzertrennliche Sinn für den Rhythmus, sei es als Farben- oder als Klangzauber, bewirkte in

Wilde jene ausgeprägte Kunstarbeit, die in immer fortschreitender Verfeinerung und zunehmender Gegensätzlichkeit zum Einfachen, Urwüchsigen als Maß des Kunstwerkes den Stil aufstellt. Wo kein Stil, da ist keine Kunst. Wo keine Einheitlichkeit, ist kein Stil, Einheitlichkeit aber fließt aus der Individualität. Hinter allem Wunderbaren steht das Individuum. Zur vollen Entfaltung des Lebens zur höchsten Vollkommenheit bedarf es des Individualismus. Dichter, Gelehrte, Kulturmenschen im höchsten Sinne sind individuelle Verwirklichungen der Menschheit.

Selbst gegen die wissenschaftliche Lehre der Vererbung lehnt Wilde sich auf, als gegen eine Beeinträchtigung der Freiheit, unser eigenes Leben zu leben. Er besaß keinen Funken Naivität. Man kann ihn sich kaum als Kind, als Nichtwissenden denken. Er hält jedes schöne Phantasiewerk für selbstbewußt und überlegt *(The Critic as Artist)*. Aber das Ästhetentum, das er zur Schau trug, war in der Tat kein äußerlicher Anstrich seines Wesens, er war damit durchtränkt, er besaß in der Tat Stil, er war eine Individualität. Das Leben mit Schönheit erfüllen, mit schönen Dingen umgeben, schien ihm die wahre Erneuerung, die sein Optimismus für möglich und nahe bevorstehend hielt *(The Critic as Artist)*. Die Entwicklung der Schönheitsliebe sollte das wahre Ziel der Erziehung sein.

Als schön im eigentlichen Sinne ließ er nur die Dinge gelten, »die uns nichts angehen«, d. h. die unser Gefühlsleben weder freudig noch schmerzlich aus dem Gleichgewicht bringen und durch überstarken Eindruck den ästhetischen Genuß beeinträchtigen.

Schöpfung um der Schöpfung willen, Gestaltung und Formung von Träumen der Einbildungskraft ist die Freude des Künstlers, der einen göttlicheren Typus darstellt als der Heilige. Darum erkennt er auch keinen anderen Schönheitsmaßstab an als das eigene Temperament. Nicht das Gesetz, sondern die Ausnahme gilt für ihn. Wer andere verstehen will, muß zuerst die eigene Individualität vertiefen. Vor allem muß es der Kunstkritiker.

Jedes Kunstwerk ist die Erfüllung einer Prophezeiung, die Verwirklichung eines Ideals.

Diese mit Ellenbogenkraft sich durchsetzende starke Per-

sönlichkeit, die zumal Wildes Vorliebe für fremde Entlehnungen in einem ganz anderen Licht als dem der eigenen Unzulänglichkeit erscheinen läßt, führt zu einer egozentrischen Weltanschauung, unphilosophisch, im dunkeln Kunstempfinden ausschließlich das ästhetische Moment im Auge und von aller Moralität im gewöhnlichen Sinne absehend. Einen Antinomisten und Antimoralisten nennt Wilde sich selbst *(De Profundis)*. Als erste Bedingung der Kritik erscheint ihm die klare Scheidung von Kunst und Ethik *(Critic as Artist)*. Auch die Religion sieht er durch das Medium der Ästhetik. Er möchte eine Bruderschaft der Ungläubigen gründen, ist aber zugleich der Überzeugung, daß alles — selbst die Ornamentkunst —, um wahr zu sein, Religion sein müsse. Wahrheit in der Kunst sei die Einheit eines Dinges in sich selbst, das Äußere der Ausdruck des Innern, verkörperte Seele, durchgeistigter Trieb *(De Profundis)*.

Wilde glaubt an eine strenge Gesetzmäßigkeit der Kunst, nur daß jedes Talent sein eigenes Gesetz habe, auf das es eingeschworen sein muß, wenn es nicht zugrunde gehen soll.

Dieser kurze Auszug seiner ästhetischen Theorie zeigt zur Genüge, daß er den Impressionismus ein gutes Stück weiter-, daß er ihn sozusagen über sich hinaus geführt hat. Nach seiner Meinung verderben die Impressionisten durch geschwätziges Vordrängen ihres überflüssigen Selbst »ihre schöne Geringschätzung der Natur«. Viel mehr ließe sich zugunsten der neueren Pariser Schule der *Archaisten* sagen, die nicht nur malen, was sie sehen, und immer nur nach etwas Sehenswertem suchen, sondern der phantasievollen Schönheit der Zeichnung nachgehen und mit dem edleren Auge der Seele zu sehen trachten. »Sie arbeiten unter den dekorativen Bedingungen, die die Kunstvollkommenheit erfordert, und haben so viel ästhetischen Instinkt, um die schmutzigen, dummen Einschränkungen der absoluten Moderne zu beklagen, die so vielen Impressionisten verderblich geworden ist« *(Critic as Artist)*.

Impressions de Théâtre.

Fünf Huldigungssonette an Irving, Ellen Terry, Sarah Bernhardt, eine kleine Gruppe, die nur insofern einige Bedeutung hat, als sie Wildes Verhältnis zur Bühne bezeichnet.

Die bloße Tatsache, daß er den wenigen Theatersonetten eine eigene Abteilung widmet, spricht bei ihm für eine bevorzugte Stellung des Theaters. In der Tat sträubt sich schon »sein hochentwickelter optischer Sinn« (Ransome 57), der ihn für das Bühnenkunstwerk besonders befähigt, gegen jenes gewisse Von-oben-herab, in dem er sich, englischer Gepflogenheit gemäß, dem Theater gegenüber nicht ungern gefiel; z. B. in der Erklärung, das Bühnengemäße sei für das Drama nicht wichtiger als für das Bild der Zufall, ob eine gemalte Leinwand in einen vergoldeten Gipsrahmen passe (Mason 53). Wildes Wertung des Bühnenwerkes vom malerischen Standpunkt drückt sein Lob Irvings aus: seine stilvolle, lebhafte Persönlichkeit besitze ein echtes Farbenelement (*The Soul of Man.*)

Seine Einsicht in das Wesen der Theaterkunst zeigt Wilde, wenn er den Zweck des Schauspiels in der Verwirklichung eines individuellen Kunstideals erblickt. Der Schauspieler ist für ihn jener verfeinerte Künstler, der sein Material nicht aus der rohen Natur, sondern schon vom Dichter verarbeitet empfängt. Er hält ihn für einen schöpferischen Künstler, fruchtbar schöpferisch, fügt er hinzu (Interview in *The Sketch,* Januar 1895). Denn er ist zugleich Kritiker und Interpret des Dichters. Wenn Rubinstein die *Appassionata* spielte, habe er nicht nur Beethoven, sondern auch sich selbst gegeben. Tatsächlich existiere kein Wesen, das Shakespeares Hamlet sei. Es gebe so viele Hamlete als es Arten der Schwermut gibt (*Critic as Artist*).

Echt künstlerisch ist Wildes einesteils sehr hohe Einschätzung des Zuschauers und seine andernteils entschieden betonte Gleichgültigkeit gegen das Publikum. Der Mensch ist, was er ist. Die öffentliche Meinung ist wertlos. Aber der Zuschauer ist der Mitarbeiter des Künstlers.

Die Bedeutung eines schönen geschaffenen Dinges liegt ebenso sehr in der Seele dessen, der es beschaut, als in der Seele dessen, der es gemacht hat. Das Werk ist nur das, was er darin findet. Es spiegelt ihn und seinen Geist. Doch das Kunstwerk soll den Zuschauer beherrschen, nicht umgekehrt. Der Zuschauer muß sich selbst im Schauspiel vergessen. In dem Augenblick, in dem er eine Autorität über das Kunstwerk auszuüben sucht, wird er der geschworene Feind der Kunst und seiner selbst (*Soul of Man*).

Mit der Verwerfung des kunstschädlichen Vordrängens der empfangenden Persönlichkeit hängt vermutlich Wildes scharfes Urteil über den Journalismus zusammen. Es hält seiner Verhimmlung des kritischen Geistes das Gleichgewicht und bietet eine Parallele zu G. B. Shaw. In alten Zeiten, sagt Wilde, hatten die Leute die Folter, jetzt haben sie die Presse (*The Soul of Man*).

Panthea.

Ransome nennt dies Gedicht das Denkmal von Wildes Jünglingszeit, das seine Geschichte enthalte (57). Unsterblichkeitsgedanken pflegen die Brust der Jugend zu schwellen, zu beunruhigen. Mit ihnen setzt Wilde sich in *Panthea* auseinander. Schon der Titel besagt, auf wessen Spuren er wandelt. Bereits in *The Burden of Itys* heißt es von dieser Okeanide, die in Shelleys *Prometheus Unbound* als eine Trägerin der ewigen Naturkräfte erscheint, *Panthea claims her singer as her own.*

Jede Persönlichkeit verkörpert ein Stück des Alls, dessen denkbar vollkommenste Ausgestaltung Lebenspflicht und Lebenszweck ist, weil darin die Schönheit und die Ewigkeit des Seins zum Ausdruck kommt. Selbstverleugnung, predigt er in *The Critic as Artist*, hemme den Fortschritt und Selbstaufopferung sei ein Überrest der Selbstverstümmlung des Wilden, ein Teil der furchtbaren alten Vergötterung des Leides.

Die Götter Griechenlands erhalten durch ihr vollkommenes Ausleben in genußvoller Ruhe ihr Dasein in ewiger Verjüngung. Wir zu spät Geborenen, denen Gott und Schicksal feindlich gegenübersteht, handeln gegen den Sinn des Lebens, indem wir die Natur zu unterdrücken, ihr Gewalt anzutun trachten. Ein Nietzschescher *Jenseits-von-Gut-und-Böse*-Gedanke scheint in Wildes Auflehnung gegen das Gewissen nachzuklingen. Gewissen ist ein Merkmal unserer unvollkommenen Entwicklung. Es muß ausgemerzt werden, ehe wir schön werden (*The Critic as Artist*). Wir sind des ewigen Schuldgefühls müde, das jeder Genuß im Geleit hat. Das Leben ist ein Augenblick, das Ende ein versiegeltes Grab. Geben wir uns der Glut der Leidenschaft hin. Fühlen ist besser als Wissen.

Dieser krasse Ausbruch einer sensualistischen, der Shelley-

schen gerade entgegengesetzten Weltanschauung gibt Wilde nichtsdestoweniger die Veranlassung, sich zu dem Naturewigkeitsevangelium des *Adonais*-Sängers zu bekennen.

Man vergleiche:

Wilde:	**Shelley:**
We shall be Part of the mighty universal whole And through all aeons mix and mingle with the Cosmic Soul	He is not dead, he does not sleep He is made one with Nature, there is heard His voice in all her music
. . . .	. . . .
We shall be notes in that great symphony Whose cadence circles through the rhythmic spheres.	He is a portion of the loveliness Which once he made more lovely

Fehr (124) erblickt in diesen Versen Beeinflussung durch Swinburne, dessen *Pilgrims* aber — was die Unsterblichkeitsidee betrifft — gleichfalls auf *Adonais* zurückgehen (*But we Shall be part of the earth and the ancient sea, And heaven-high air august, and awful fire And all things good.* Und: *No man's heart shall beat, But somewhat in it of our blood Shall quiver and quicken, as now in us the dead Blood of men slain and the old same life's desire Plant in their footprints our fresh feet*). Für Wildes unmittelbares Zurückgreifen auf Shelleys Vorbild spricht das Fehlen der für Swinburnes philosophische und kosmische Dichtung so charakteristischen sozialen, zornig eifernden Note wie ihres revolutionären Hasses. Der Grundgedanke der *Pilgrims:* die Menschen sind sterblich, nicht der Mensch; sie geben einander tagsüber den Tod und säen nachts neues Leben, wird in *Panthea* ganz ausgeschaltet, um der Hoffnung auf eine Fortsetzung der Einzelexistenz in höherem Maße das Wort zu reden, als dies selbst bei Shelley der Fall ist. Der *Adonais*-Gedanke drückt ein allgemeines Verschweben des Abgelebten in das All aus, ein Einswerden mit der Natur, in der nichts verloren geht, in der Annahme einer völligen Gemeinschaft und Wesensgleichheit des Seins und der Substanz. Der erste Kuß des Jünglings und die erste Hyazinthenglocke, die letzte Leidenschaft des Mannes und der letzte Lilienschaft sind von demselben Sakrament geweiht. In jedem Baume grünt unsere Lebenskraft, die Blumen empfinden wie wir hymenaische Leidenschaften.

Daraus folgert Wilde sowohl die Berechtigung unbeschränkten Auslebens als die Unvergänglichkeit jeder Lebensäußerung, die als Ursache neuer Wirkungen schöpferisch wird. Ohne die küssenden Lippen des Liebhabers, ohne die singenden Lippen des Dichters bräche im Lenz keine Knospe auf. Es ist der erste Ansatz der Wildeschen Lieblingsvorstellung, daß die Natur den Anregungen des Menschen folge. Seine Fassung der Ewigkeitsidee — immer neue Sommer, neue Herrlichkeiten, des Lebens Süßigkeit ohne des Lebens Qual — ist dagegen sensualistischer als bei Shelley und mehr in Keatsschem Geiste.

Was Ransome als Darwinschen Evolutionsgedanken in knabenhafter Form bezeichnet (55), ist eine Art Seelenwanderungstheorie nach dem Prinzip des Aufsteigens von niedrigeren zu höheren Daseinsformen.

The fourth Movement.

Eine vierte Regung unter den natürlichen drei Gemütsbewegungen des Entstehens, Seins und Vergehens einer Empfindung, etwa angeglichen an die vierte Dimension neben den drei räumlichen — etwas Jenseitiges, aus dem bloß konkret Erfahrungsmäßigen Hinausweisendes; nach dem Aufstieg, der Gipfelhöhe und dem Abstieg die Rast des Besinnens und des Rückblickes, nach den drei Rhythmen der Liebe — Bewußtwerden, Genuß, Überdruß — ein vierter: die Erkenntnis des unverlierbaren Erlebnisses.

Die Zusammengehörigkeit dieser Gruppe von acht Gedichten sieht man nicht ohne weiteres ein. Das erste, *Réveillon*, gehört offenbar in die *Flowers of Gold*. Sechs von ihnen sind der Liebe gewidmet — einer Liebe, die kein seliges Idyll war und mit einem Bruch endigte. Aber der Dichter hat überwunden. Anbetend lag er vor der Geliebten auf den Knien in ehrfurchtsvollem Staunen wie der junge Priester vor der geweihten Hostie. Darum findet er sich in die Notwendigkeit der Natur, in der so häufig Großes scheinbar zwecklos aufgeopfert wird, in der Sonnen dahingehen müssen, um einen Ehrenpreis blau zu färben (*Quia multum amavi*). Aus Überfülle des Herzens hat er geschwiegen (*Silentium amoris*). Eine solche Liebe überdauert die Scheidestunde. Mairosen durchbrechen den Winterfrost, sturmgerüttelte Schiffe finden den Hafen (*Her Voice*). So findet der Dichter aus erschütternder Wirrsal

in die Klarheit der Versöhnung mit seinem Los. Seine Jugend wurde nicht um ihr schönes Recht betrogen. Er hat gelebt. Und es ist etwas, die Schranken durchbrochen, der Schönheit Angesicht zu Angesicht gegenübergestanden und der Liebe gedient zu haben, die Sonne und Sterne bewegt (*Apologia*). Er und seine Erwählte haben ihr vollgerüttelt Maß des Glückes genossen. Nun ist ihre Schiffsladung aufgezehrt, die gemeinsame Fahrt zu Ende. Weltsatt sucht er die Einsamkeit (*My Voice*), in stolzem Besinnen auf die eigene Individualität (*Taedium Vitae*).

Das Abfinden mit einer großen Lebensenttäuschung, der Trost des unverlierbaren Schatzes beim Verlust alles Lebensglückes ist der Grundgedanke, der *Dante at Verona* der Gruppe des *Fourth Movement* verbindet.

Fehr sieht (157) für die Aneinanderreihung der *Apologia* an *Dante at Verona* einen rein äußerlichen Grund: wörtliche Anlehnung beider Gedichte an Rossettis *Dante at Verona*. Doch drängt sich die Frage auf, ob Wilde, wäre ihm das Doppelplagiat klar bewußt gewesen, die Gedichte nicht lieber möglichst weit voneinander getrennt hätte, um die Spur seiner Entlehnung zu verwischen. Tatsächlich haben die Dantegedichte von Wilde und von Rossetti innerlich weniger miteinander gemein als die immerhin auf einer gemeinsamen Grundlinie des Denkens stehenden *Dante at Verona* und *Apologia*.

Humanitad.

Neben *Panthea* ein anschauliches Beispiel für den geringen Wert, den Wilde bei der Einteilung seiner Gedichte der Zeitrechnung beilegt. Das Jugendwerk *Panthea* wird an vorgerückter Stelle nach den reifsten Gedichten eingefügt, weil der Ewigkeitsgedanke, den es behandelt, ein das ganze Leben krönender ist. *Humanitad*, ein langwieriges, stellenweise unklares, nicht recht durchkomponiertes Gedicht ohne einleuchtende Kontinuität, erhält den Platz nach dem *Fourth Movement* zugewiesen, sicherlich nicht, weil Wilde diese kraus durcheinandergeworfenen Stanzen, die eines Kommentars bedürfen, den sie andererseits nicht verdienen, für den Gipfel seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit hält, sondern weil es inhaltlich die Seelenperiode nach dem *Fourth Movement* bezeichnet.

Der Weltverzicht, den der Dichter in dieser Gruppe an-

gestrebt, ist noch nicht an der Zeit. Er ist dafür noch nicht reif, steht noch zu sehr mitten inne zwischen Leid und Freud, Rat und Tat der Welt. Sein innerer Gleichmut ist noch ungefestigt. Er fühlt sich durch eine Niederlage in der Liebe noch zu sehr als ein vom Leben Besiegter. Der edle Wahnsinn der Liebe war ihm nicht bestimmt. Die Rätselfragen: was ist die Weisheit? was ist der Tod? starren ihm schaurig ins Antlitz. Schwach und haltlos, sieht er sich nach einem großen Vorbilde um. Aber selbst Wordsworth versagt. Da taucht vor seinem Auge die Gestalt eines kalabresischen Jünglings auf. Ihm schritt die Freiheit zur Seite wie eine Braut. An Roms stolzestem Heiligtum entfachte er die Leuchte von Marathon und trug Sonnenfeuer in sonnvergessene Gefilde. Er fiel für die Sache Gottes bei Aspromonte und wurde im Dome von Florenz bestattet.

Gemeint kann weder Garibaldi sein, der 1807 in Nizza geboren, bei Aspromonte (29. August 1862) verwundet wurde und beim Erscheinen von *Humanitad* noch in Caprera lebte, noch Mazzini, der 1805 in Genua geboren ward und 1872 bald nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Pisa starb.

Es handelt sich also offenbar um einen andern italienischen Patrioten und nicht unwahrscheinlicherweise um einen jener zahllosen jungen Helden, deren Namen nur im Freundeskreise fortleben. Vielleicht war der junge Kalabrese, dem Wilde ein poetisches Denkmal setzt, eine persönliche Bekanntschaft der italienbegeisterten Speranza; vielleicht gab ein Grabstein in St. Maria del Fiore die Anregung.

Keineswegs aber liegt ein Grund vor, Wilde hier lächerliche »papageienartige Nachäffung« Swinburnes vorzuwerfen (Fehr 127), wenn auch keineswegs in Abrede gestellt sein soll, daß Swinburnescher Einfluß ein nicht unwesentlicher mitbestimmender Faktor gewesen sein mag bei der starken Schwenkung, die Wildes Haltung gegen das geeinte Italien seit der *Rosa Mystica* aufweist. Nur daß hier auch Nummer XV der *Hellenics* in Betracht kommt, der Freiheitshymnus, in dem Landor, schamerfüllt über das entartete Albion, für das unglückliche Italien Partei ergreift und die Kreuzesqual der Freiheit beklagt. Der Verdurstenden reiche man auf dem Speer den Essigschwamm und verwunde ihre Seite. In dieser Tonart überschwenglicher Anteilnahme ist die in *Humanitad* ein-

geflochtene Huldigung für Mazzini gehalten, als den letzten Sohn Italias, der gesegnetsten und leidvollsten unter den Völkern, unseres Italiens, unser aller Mutter. Eine gewisse Vielseitigkeit der vorgetragenen Weltanschauung rechtfertigt einigermaßen die Bedeutung, die Wilde der *Humanitad* in der Entwicklung seines Persönlichkeitsbildes beilegt. Seine Ansichten über das herabgekommene imperialistische England und das vorbildliche, aber ein für allemal verschwundene Hellas sind dieselben geblieben. Neuartig berührt dagegen ein sozialistisches Moment, das den bei Wilde vereinzelten und seinen impressionistischen Grundsätzen zuwiderlaufenden Ausspruch zeitigt, ein Leben unter gedeihlichen Verhältnissen sei wichtiger als die Kunst, das Leben größer als ein gemalter Engel.

Auch auf die alte Gegenüberstellung des griechischen Schönheits- und Heiterkeitsideals und des christlich-asketischen Ideals kommt Wilde hier noch einmal abschließend zurück. Er sieht den Gekreuzigten mehr mit Nietzsches als mit Swinburnes Augen. Swinburnes Christus, der an Darstellungen des Theodocopulis erinnert, übertrieben in der Zeichnung, roh in der Farbe, von verzerrter Kraft, der vom Dichter zur Rechtfertigung gezogen wird über das, was die Menschen unter seiner Lehre geworden, und so ein Vernichtungsurteil erhält (*Before a Crucifix*), hat wenig mit Wildes Leidensmanne gemein, der ein Symbol der gekreuzigten Menschheit ist. Hingegen könnte für die Anschauung der Menschheit unter dem Bilde des Gekreuzigten Swinburnes *Before a Crucifix* mit dem packenden Bilde des gekreuzigten armen Volkes ebenso anregend gewesen sein als Landors oben erwähnter *Hellenic* mit der gekreuzigten Freiheit. Zu bemerken ist, daß Wildes Feindseligkeit sich nicht eigentlich gegen die Einrichtung der Religion wendet, sondern gegen das Christentum als Religion des Mitleids. Das Mitleid mache die Menschen am elendesten, indem es sie zwinge, anderer Leben zu leben und mit der eigenen Persönlichkeit alles aufzugeben, wofür sie gelebt. Die Religion des Altruismus sei die Zerstörerin der Individualität, der schönen bruchlosen Einheit des ursprünglichen Triebmenschen. Wilde berührt diese Nietzschesche Ansicht, mit der er seinem eigenen Bekenntnis der *Windflowers* widerspricht, auch in *The Soul of Man*, wo er die Mildtätigkeit, die, wie sie heute geübt wird, eine Menge von Sünden schaffe,

höchst drastisch abfertigt. Die Menschheit erschlug sich selbst, als sie das Recht des einzelnen gegenüber der Gesamtheit auslöschte, und wurde zum furchtbaren Phantom.

Dennoch trägt die Lebensbejahung bei Wilde bis zuletzt den Sieg davon. Auf die Frage: ist dies das Letzte, Endgültige? erwidert er ein lautes Nein.

Die Menschheit kann gekreuzigt werden, aber sie steigt wieder vom Kreuze herab. Denn das rein Menschliche ist göttlich, ist Gott. Die dekadente, gekreuzigte Menschheit, deren Doppelnatur das Christentum in ihrer traurigen Brüchigkeit bloßgelegt, wird wieder zur inneren Einheit gelangen, indem sie über die Einseitigkeit des Christentums hinausgeht und dem christlichen das hellenische Ideal zugesellt. Der leitende Gedanke von *The New Helen* erweist sich bei Wilde als Lebensidee.

Flower of Love.

Die Liebesblüte (*Flower of Love, Bittersüße Liebe, γλυκίπικρος Ἔρως*) ist das Nachwort, das dem Vorwort *Hélas* entspricht. Dort der Seufzer: Ich hätte Besseres werden können, hier der Vorwurf, daß er sich zum Hause des Ruhms aufschwingen konnte, wo ihm Keats die Hand gereicht hätte. Seiner Liebe wäre ein höherer Flug möglich gewesen, sie hätte ihn zu einem Dante, seine Geliebte zu einer Beatrice machen können. Der Liebesinhalt entspricht dem des *Fourth Movement:* Bitter die Liebe, die zum Bruche kommt, süß die Liebe, die die Erinnerung des voll gelebten Lebens hinterläßt. Und Wilde darf von sich sagen: Ich habe meine Gedichte gelebt. Ich habe die Myrtenkrone des Liebhabers besser gefunden als die Lorbeerkrone des Dichters. In *γλυκύπικρος Ἔρως* ist er mit dem ihm gewordenen Schicksal ausgesöhnt, wider dessen Stachel er in *Hélas* noch gelöckt.

Das Urteil über den Lyriker Wilde, das diese Betrachtung der Gedichte ergibt, wird dem Verfasser des *Hélas* und *Requiescat*, des *Dirnenhauses* und der *Sphinx*, des *Gold Room* und *Le Panneau*, des *Réveillon* und der *Zuchthausballade* jene dichterische Originalität nicht absprechen können, die den Ausweis der poetischen Persönlichkeit bildet. Rosse machte in seinem Vorwort zu Masons Bibliographie dem Verfasser das mit einem Anflug von Ironie überhauchte Kompliment, er hätte durch ein zehnminutenlanges Blättern in Wildes Druckbogen

mehr über seine Schriften gelernt, als Wilde selbst je gewußt. Die vorliegenden Erörterungen fallen natürlich noch in viel höherem Maße unter dieses spöttische Urteil. Nichtsdestoweniger waren sie nicht überflüssig, wenn sie die Ansicht über Wildes »Entlehnungen« auf das ihnen zukommende Maß von Wichtigkeit zurückführen. »Allewege«, heißt es in Platons *Charmides,* »ist nicht darauf zu sehen, wer etwas gesagt hat, sondern ob es richtig gesagt ist oder nicht.« Das Fremde, das Wilde benützte, diente ihm dazu, Eigenes richtig zu sagen. Und er hatte der Welt etwas Eigenes zu sagen: die Botschaft einer originellen Persönlichkeit und eines individuellen Stils.

Wien. Helene Richter.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Henry Cecil Wyld, *Kurze Geschichte des Englischen.* Übersetzt von Heinrich Mutschmann. (Indogermanische Bibliothek, zweite Abteilung, sprachwissenschaftliche Gymnasialbibliothek, hrsg. von Max Niedermann, IX. Band.) Heidelberg 1919, Winter. (Preis kart. M. 5,—.)

Als der Herausgeber dieser Zeitschrift mich zur Besprechung des vorliegenden Buches einlud, war ich mir nicht bewußt, auf welche besonderen Schwierigkeiten gerade ich dabei stoßen würde. In meiner *Historischen Grammatik der englischen Sprache* behandle ich ungefähr denselben Gegenstand wie Wyld. Die Betrachtungs- und Darstellungsweise, für die ich mich nach längerer Überlegung entschieden habe, halte ich natürlich für die beste, die Lehren, die ich vorbringe, natürlich für richtig, daher andere Darstellungsarten für weniger gut, andere Lehren für irrig — soweit sie bisher ausgesprochen worden sind. Wenn nun ein neues Buch mit neuen Zügen kommt: bin ich nicht etwa in meinen eigenen Gedankengängen zu sehr befangen, um es richtig einzuschätzen? Die Möglichkeit ist sicherlich nicht zu leugnen. So scheint es mir angemessen, daß ich mich diesem Buche gegenüber vor allem beschreibend und berichtend verhalte, Einwände zumeist nur vorbringe, wo es sich um Tatsächliches handelt, und allgemeinere Fragen, namentlich die nach der Bedeutung des Werkes für unseren deutschen Universitätsunterricht, anderen Besprechern überlasse.

Das Buch umfaßt im wesentlichen den Stoff, der herkömmlicherweise in der Historischen Grammatik zusammengefaßt wird, mit einer Einleitung, die etwas über diesen Rahmen hinausgeht, da sie auch ein allgemein phonetisches Kapitel und eines über Prinzipienfragen bietet. Andererseits ist die Syntax ausgeschlossen und in der Formenlehre das Hauptgewicht auf das gelegt, was in anderen Werken noch nicht so ausführliche Darstellung gefunden

hat. Überall spürt man, daß der Verfasser die Quellen selbst studiert hat, nicht bloß kompiliert: dadurch unterscheidet sich sein Werk ganz wesentlich von manchen englischen oder amerikanischen Handbüchern über diesen Gegenstand. Daß es diese hoch überragt, sei von vornherein nachdrücklich betont. Das englische Original ist im Jahre 1914 erschienen und die Übersetzung bereits im August jenes Jahres druckbereit gewesen: das Buch beruht also auf einem Stand der Forschung, der immerhin einige Jahre zurückliegt.

Nach den ersten zwei Kapiteln, welche ungefähr das bieten, was sonst in Historischen Grammatiken als Einleitung erscheint, nimmt das dritte, allgemein phonetische besonderen Raum ein. Hier wird namentlich die Bildung der Einzellaute im Anschluß an die Lehren von Bell und Sweet recht anschaulich dargelegt. Die alte Einteilung der Laute in Vokale und Konsonanten ist beibehalten und für letztere Mundverschluß oder geringere Mundöffnung zur Erzeugung eines ‘hörbaren Reibegeräusches’ als Kennzeichen hingestellt (§ 22). Bei *l* ist aber nur vom ausfließenden Luftstrom und nicht vom Geräusch die Rede (§ 37), was ja gewiß den Tatsachen entspricht, aber schlecht zu jener Definition der Konsonanten paßt. Es zeigt sich m. E. immer wieder, daß das Festhalten an der altüberkommenen Einteilung der Laute zu Schwierigkeiten führt, die nur bei der Doppeleinteilung Sievers' vermieden werden. (Vgl. auch Beiblatt zur Anglia 18, 163 ff.) Vollends *m, n, ŋ* als nasalierte *b, d, g* aufzufassen (§ 38), heißt doch das Wesen der letzteren verkennen: dies liegt im Explosionsgeräusch, das einen vollständigen Verschluß aller Ausflußöffnungen voraussetzt, und beides fehlt bei *m, n, ŋ*. Daher klingen diese ganz andersgeartet als *b, d, g*, während z. B. ein nasaliertes *a* von reinem *a* sich nur durch einen Beiklang unterscheidet. Wir haben vielmehr ‘Sonore’ im Sinne Sievers' vor uns, die sich als eigene Gruppe derjenigen der Vokale zurseite stellen und nur durch eine andere Form des Ansatzrohres sich von ihnen unterscheiden. Daher kommt es auch, daß sie — wie die ‘Sonoren’ *l* und *r* — in der Silbe nicht selten dieselbe Funktion ausüben wie die Vokale, also ‘Sonanten’ sind.

Ziemlich scharf wendet sich Wyld gegen die Ausdrücke ‘offene’ und ‘geschlossene’ Vokale; wenn jemand sie verwendet, so sei er sich nicht ganz klar darüber, was gemeint ist (§ 47). Da ich zu diesen Sündern gehöre, möchte ich mich verteidigen. Es ist kein Zweifel, daß dem Sprachforscher, der einen von ihm

gehörten oder gesprochenen Vokal analysiert und bestimmt, die Aufgabe erwächst, Zungenhöhe und Zungenspannung und ihre akustischen Wirkungen genau zu scheiden. Schwieriger ist aber die Lage älteren Sprachzuständen gegenüber. Wir können mit völliger Sicherheit erschließen, daß es im Mittelenglischen zwei *ē* gab, von denen eines dem *ī*, das andere dem *ā* näherstand. Durch welche Artikulationsfaktoren aber dieser Unterschied erzeugt wurde, wissen wir nicht. Wenn Wyld ersteres als gespannt, letzteres als schlaff bezeichnet (S. 87), so ist das mehr, als was wir bisher erkannt haben oder einigermaßen wahrscheinlich machen können. Es ist möglich, daß der klangliche Abstand zwischen den Lauten auf dem Unterschied der Spannung beruhte, aber ebensogut möglich, daß ihm ein Unter schied in der Zungenhöhe zugrunde lag, also etwa die Laute mid-front-tense und low-front-tense gesprochen wurden. Die Ausdrücke 'geschlossen' und 'offen' dagegen haben gar nicht mehr die Bedeutung, die den ursprünglichen Wortsinn ausmachten, sie können ihn nicht haben, weil im eigentlichen Wortsinn 'geschlossen' ein Vokal überhaupt nie sein kann; sie sind vielmehr nur mehr Bezeichnungen von zwei Varianten, von denen eine klanglich dem Vokalextrem, die andere dem *a* nähersteht, und daher gerade in Fällen wie dem angeführten sehr nützlich. Die allgemeine Phonetik, die vor allem Gegenwärtiges zu beobachten und zu untersuchen, und die Sprachgeschichte, die Vergangenes zu erschließen hat, arbeiten unter wesentlich anderen Voraussetzungen; wer von jener an diese herantritt, muß sich dessen bewußt bleiben und nicht die ihm gewohnten festen Werte dort ansetzen, wo nur ein Typus oder ein Verhältniswert greifbar ist.

Recht ansprechend ist das vierte Kapitel 'Allgemeine Prin zipien der Sprachgeschichte', in dem der Verfasser über Lautwandel und Analogie, Dialekte und Sprachmischung das Wichtigste vorführt.

Mit dem fünften Kapitel beginnt die Geschichte der englischen Laute, und zwar zunächst in der altenglischen Periode. Voran geht eine Aufzählung der Denkmäler und eine Darstellung der Aussprache. Dann werden die altenglischen Vokale mit den westgermanischen verglichen und die Abweichungen in der Weise dargestellt, daß zunächst die gemein-altenglischen Züge, dann die speziell westsächsischen, die den außerwestsächsischen Mundarten gemeinsamen, die anglischen und die kentischen zur Vorführung gelangen. Es ist sicherlich ein sehr interessanter Versuch, des

Stoffes auf andere Weise als bisher Herr zu werden, eine Anordnung nach geographischen Gesichtspunkten im Gegensatz zu Sievers und Sweet, die das Westsächsische in den Vordergrund rückten, und zu Bülbring und mir, die bei jedem einzelnen Lautwandel das Verhalten der verschiedenen Dialekte besprechen bzw. das Verbreitungsgebiet des Wandels umschreiben. Es ist gewiß lehrreich, einmal den Gegenstand von dieser Seite zu betrachten, aber eine Folge davon ist, daß ein und derselbe Vorgang manchmal auf mehrere Stellen aufgeteilt werden muß. So erscheint der _i_-Umlaut der einfachen Vokale unter den gemeinenglischen Zügen, derjenige der Diphthonge in den verschiedenen späteren Abteilungen, und ähnliches zeigt sich beim _u_ Umlaut und bei der Palataldiphthongierung. Ob das für den Lernenden ein Vorteil ist, ob das Bild der Dinge dadurch klarer wird? Hier ist ein Punkt, wo ich mich nach dem zu Eingang Gesagten eines Urteils lieber enthalten möchte. Immerhin glaube ich es aber als bedenklich bezeichnen zu dürfen, wenn diese Gliederung manchmal Wyld dazu führt, allzu einfache und scharfe Abgrenzungen vorzunehmen, die mit den Tatsachen in Widerspruch stehen. So wird unter den 'Vokalveränderungen in allen altenglischen Dialekten' auch die Brechung in _eall_ und _eald_ angeführt (§ 102), obwohl später 'Fehlen der Brechung' in _all, ald_ (§ 126) als anglische Eigentümlichkeit gebucht ist. Die Palataldiphthongierung wie in _ceaf_ erscheint zunächst unter den Lautwandlungen, 'die nur im Westsächsischen vorkommen' (§ 115), dann aber auch als spät-nordhumbrischer Zug (§ 130). Mit Fällen wie _wurþan_ sind solche wie _c(w)ucu_ auf eine Linie gestellt und als spätwestsächsisch bezeichnet (§ 121), obwohl letztere Form schon bei Alfred vorkommt (Cosijn 63); und wie _wurþan_ unleugbar aus älterem und reichlich belegtem _weorþan_ entstanden ist, so wird auch _c(w)ucu_ aus _cweocu_ abgeleitet, während eine solche Form nirgends belegt ist und dem schon altwestsächsischen _cwucu_ gar nicht zugrunde liegen kann, weil in so früher Zeit die Form noch *_cwiocu_ lauten mußte. Daher ist es auch unmöglich, _cuman_ 'auf älteres *_cwum-_ < *_cweom-_ < _cwim-_' zurückzuführen (S. 190). Auch Lücken haben sich ergeben. Das aus _wyrresta_ u. dgl. zu erschließende sehr alte _u_ an Stelle des Brechungsdiphthongs fehlt bei der Aufzählung der anglischen Eigentümlichkeiten (§§ 126—128), und der Übergang von _ĭo_ zu _eo_ wird als mercischer Zug angeführt (§ 139), nicht auch als westsächsischer, offenbar in Zusammenhang damit, daß eine Abteilung

'westsächsisch-mercische Eigentümlichkeiten' fehlt. Eine gewisse Unklarheit herrscht bezüglich der Entwicklung von westgermanisch *a* vor dunklen Vokalen. In § 107 Anm. wird gelehrt, daß in solchen Fällen *a* 'erhalten oder wiederhergestellt wird' wie in *daȝas*, und nach der Stellung dieser Bemerkung muß der Leser glauben, daß es sich um eine gemein-altenglische Eigentümlichkeit handelt. § 110 wird aber gesagt, *æ* werde zu *ea* in ws. *ealu*, und § 138 ist von dem mercischen *u*- und *o*/*a*-Umlaut von 'ur-ae. *æ*' wie in *feadur* die Rede. Woher aber ein *æ* in dieser Stellung vor dunklen Vokalen nach dem in § 107 Gesagten? Hier fehlt die Darstellung des Wandels, den ich als zweite Aufhellung bezeichnet habe (Hist. Gram. § 178 ff.).

Das mittelenglische Kapitel beginnt in ähnlicher Weise mit einer Aufzählung der wichtigsten Quellen und behandelt hierauf die Weiterbildung der altenglischen Vokale in einer schematischen Anordnung: die Veränderungen der einfachen Vokale, die Diphthonge, die Entstehung neuer Diphthonge, Monophthongierungen, quantitative Veränderungen, die Vokale der Lehnwörter. Am Schluß versucht Verf. eine ähnliche Gruppierung wie im früheren Kapitel, insofern er die Merkmale der mittelenglischen Dialekte übersichtlich zusammenstellt, dabei auch einiges aus der Formenlehre vorwegnehmend. Bei der Fülle des Stoffes kann nur das Wichtigste behandelt werden, aber auch hier scheint mir die Knappheit manchmal zu weit zu gehen. In § 171 ist davon die Rede, daß ae. *ǣȝ* 'Ei' zu me. *ēi* wird und ae. *ēaȝe* 'Auge' über *ǣȝe* zu *ēie*, welches später zu *īye* vorrückt. Der denkende Leser wird eine Aufklärung vermissen, warum nicht auch *ēi* 'Ei' zu **ī* führt. Es wird hier keine Unterscheidung zwischen *ę̄i* und *ẹ̄i* gemacht, obwohl der Verfasser *ǭu* in *knōwen, ōwen, bōwe* und *ọ̄u* in *plōuh, plōwes* auseinanderhält. Andererseits fehlt hier wieder der *ou*-Diphthong, der sich aus ae. *ōw* wie in *flōwan* ergibt, und daher kommt der bis ins Neuenglische reichende Unterschied zwischen ae. *ōȝ* und *ōw* (vgl. ne. *plough* und *flow*) nicht zur Behandlung. Als Quellenwerke für die Behandlung der Vokale in den französischen Lehnwörtern Jespersen und Kaluza anzuführen (S. 99), die ausführliche ältere Darstellung von Behrens, die jenen beiden als Grundlage diente, zu übergehen, erscheint mir unbillig.

In manchen Einzelpunkten bin ich anderer Meinung als der Verfasser, was aus der dritten Lieferung meiner *Historischen Grammatik* deutlich hervorgehen wird. Nur eines sei berührt.

Wyld übernimmt meine Auffassung von der Dehnung des ĭ- und ŭ-, sogar in einer m. E. zu allgemeinen Fassung, da er die geographischen und chronologischen Einschränkungen, die ich in meinen *Studien zu englischen Lautgeschichte* gemacht habe, beiseite läßt (§ 174). Dies scheint er aus dem Gedächtnis zu verlieren, denn S. 200 gibt er an, daß ich ne. *come* aus me. *cōmen* ableite, was ich nie getan habe. Andererseits aber meint er, daß viele Formen mit ẹ̄ und ọ̄ auch anders entstanden sein könnten, so *beetle* aus ae. (außerws.) *beotul, wēke* aus ae. *wĕcu* mit anglischer Ebnung aus **weocu*. Das ist aber tatsächlich unmöglich (wie ich schon Arch. 98, 436 betont habe), weil me. ĕ aus ae. ĕo bei Dehnung in offener Silbe zu ę̄ und früh-ne. *[ē]*, geschrieben *ea*, führt (vgl. *meat, eat*), während diese Wörter früh-ne. *[ī]*, geschrieben *ee*, aufweisen. Wyld übernimmt meine analoge Argumentation gegen die Ableitung von ne. *evil* aus me.-kent. *evel* (§ 229 Anm. 1): er wird sie wohl auch in diesem Falle gelten lassen müssen. Was außerdem *week* betrifft, so gilt im Altenglischen nur *wicu* und *wucu*, entsprechend den auch sonst zutage tretenden Lautregeln (Bülbring § 235, meine Hist. Gram. § 221). Ein *io* > *eo* wäre allerdings in den flektierten Formen auf *-an* im Kentischen und gewissen nicht streng westsächsischen Gebieten möglich (eb. §§ 221, 2; 224, c). Aber da in den ziemlich zahlreichen Belegen des Wortes, soviel bis jetzt bekannt, keine Spur davon auftaucht, so ist wohl früh der Nominativ verallgemeinert worden[1]).

Das siebente Kapitel behandelt die neuenglische Entwicklung, und zwar wieder in schematischer Anordnung, die einfachen Vokale in der Reihenfolge *ă̄, ĕ̄, ŏ̄, ŭ̄, ī*, die Diphthonge und *ü*. Auch hier zeigt sich einmal eine Lücke: unter *ou* (§ 264) werden nur Fälle wie *brought* besprochen, dagegen nicht das *ou* aus ae. *ā* + *w*

[1]) Die Möglichkeit eines **wiocu* > **weocu* wird durch die Namensform *Wiozoraceastre* in der Überschrift des Hatton-Ms. der Cura Pastoralis und spätere Belege wie *Weozurnacestre* (O. Gevenich, Stud. E. Phil. 57, S. 80) dargetan. Doch liegen die Verhältnisse hier anders, weil kein durch Flexion veranlaßter Vokalwechsel in Betracht kommen kann. Die Grundform "*Wizura-* würde angl. *i*, ws. *u* erwarten lassen. Aber daneben stand die sogar häufigere Grundform *Wizra-* (wie immer sie sich erklären mag), unter deren Einfluß ein einmal entstandenes **Wuzora-* wieder zu **Wizora-* umgebildet werden konnte: in dieser Form mußte dann das *i* auf dem oben angegebenen Gebiete dem jüngeren Wandel vor *i* zu *io* erliegen. (Über das chronologische Verhältnis zwischen »gesteigertem« und »einfachem« Velarumlaut vgl. meine Hist. Gram. § 233.)

oder $\bar{\varrho}$ wie in *know, own* und aus ae. $\bar{o}$ + *w* wie in *flow*, also gerade die Mehrzahl der Fälle. So ist es wohl auch gekommen, daß Verf. die Sonderentwicklung in *brought* als die normale hinstellt, obwohl sie erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts hervortritt und bis dahin dieselbe wie in *know, own, flow* gilt. (Vgl. meine Untersuch. z. e. Lautgesch. § 90; Horn, Hist. Ne. Gr., § 142.) Gegenüber dem bei skandinavischen Forschern hervorgetretenen Streben, die Entstehung der heutigen Lautwerte möglichst weit zurückzudatieren, und der vielleicht bei Ellis und anderen bis zu einem gewissen Grade vorhandenen Neigung zum Gegenteil nimmt Wyld, bei aller Anerkennung für Zachrisson, eine mittlere Stellung ein, der ich mich im allgemeinen anschließen möchte. Gegenüber denjenigen, welche den Bestand eines *ü*-Lautes im Frühneuenglischen leugnen, betont er m. E. sehr richtig, daß, wenn man den Grammatikern in diesem Punkte keinen Glauben schenken könne, man sich doch fragen müsse, ob man ihnen dann überhaupt trauen dürfe, und ob das ganze auf ihren Beschreibungen errichtete Gebäude von Theorien nicht zu wanken anfange (§ 265). Ich hoffe übrigens, auf diese Frage, vom Mittelenglischen kommend, neues Licht werfen zu können.

Von prinzipieller Wichtigkeit ist der Gedanke, daß die Abweichungen von den normalen Entwicklungen innerhalb des Neuenglischen wie *broad* u. dgl., die ich als Einschläge aus den Dialekten, d. h. den Volksmundarten, zu erklären suchte, zum Teil dem Einfluß von 'Standesdialekten' zu danken seien (§ 210). Wyld hat darüber in einem Aufsatz 'Standard English und Class Dialect' im Mackay Miscellany S. 283—291, das mir und wohl vielen deutschen Fachgenossen unzugänglich ist, des näheren gehandelt. Was er aber unter 'class dialect' meint, ist später S. 226 gesagt: diejenigen Formen der Gebildetensprache, die er in seinem Aufsatz 'Standard English and its Varieties' (Mod. Lang. Teaching, Dezember 1913) als 'modified standard' bezeichnet hat, also die provinziell oder überhaupt lokal gefärbte Umgangssprache Gebildeter, im Gegensatz zu dem jetzt überall vorkommenden besten Englisch, dem 'received standard', welches nicht die Herkunft des Sprechers verrät. Für diese Sprechweise mag die Bezeichnung 'class dialect' vielleicht hingehen, die Übersetzung 'Standesdialekt' ist aber nicht ganz zutreffend, weil wir dabei eher an die Sprechweise einzelner Berufsarten denken. Was nun die Sache betrifft, so halte ich es für sicherlich angemessen, die Tatsachen von diesem

Standpunkt aus zu untersuchen. Ich möchte aber betonen, daß zwischen dieser Herleitung und der von mir ausgesprochenen kein eigentlicher Gegensatz besteht. Denn woher stammen die Eigentümlichkeiten des 'modified standard'? Doch in den meisten Fällen aus den ortsüblichen oder in der Umgebung der betreffenden Städte gesprochenen Volksdialekten, wie ja Wyld selbst in dem zuletzt angeführten Aufsatz diese Sprechweise als 'generally modified by nearest regional dialect' bezeichnet (S. 9). Wenn ein Mann wie Murray ein gerolltes *r* sprach, so war das eine Eigentümlichkeit, die sich auch sonst bei Schotten findet und die deutlich mit der Artikulation der schottischen Volksmundarten zusammenhängt. Wenn durch den Einfluß solcher Sprecher dies *r* allgemein würde, so müßten wir doch sagen, daß es in letzter Linie aus den schottischen 'regional dialects' stammt. Und andererseits habe ich mir, als ich die Abweichung in *broad* aus südwestlichen Dialekten herleitete, den Vorgang natürlich nicht so vorgestellt, daß das ɔ̄ unmittelbar aus der Volksmundart in die beste Form der Schriftsprache übersprang, sondern mir gedacht, daß sie zunächst von Sprechern gebraucht wurde, die im ganzen ein gebildetes Englisch sprachen, aber in diesem und vielleicht anderen Punkten von der heimischen Volkssprache beeinflußt waren, also im Sinne Wylds einen südwestlichen 'modified standard' gebrauchten, und daß sie von solchen Sprechern aus durch den Einfluß und die Geltung, die sie gewannen, sich allmählich ausbreiteten, wobei sicherlich, wie Wyld bemerkt, die Mode eine Rolle gespielt haben kann. Manche Eigentümlichkeiten des 'modified standard' werden anderen Ursprungs sein, die Hauptmasse wird wohl auf diese Weise zu fassen sein. Nun ist es aber sehr schwer, des 'modified standard' vergangener Jahrhunderte habhaft zu werden, während die Volksmundarten aus ihren heutigen Beständen vielfach ganz gut zu erschließen sind. Ich meine daher, daß mein Weg, den Dingen beizukommen, doch richtig war, und in den meisten Fällen nicht einmal eine Änderung der Ursprungsbezeichnung nötig werden wird, wenn wir uns vor Augen halten, daß die Vermittlung zwischen den Volksmundarten und dem besten Englisch die provinzielle Aussprache Gebildeter gewesen ist.

Manche Einzelpunkte, in denen ich anderer Meinung bin, werden demnächst in meiner *Historischen Grammatik* ihre Behandlung finden, wie z. B. die Deutung von *one* (§ 435) und die von *must* (§§ 385 ff.), dessen *u* nicht erst gegen 1400 (Wyld

§ 236), sondern schon in der mittelenglischen Genesis, also einer Niederschrift aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, auftaucht und daher nicht ein Anzeichen des Vorrückens von *[ǭ]* zu *[ū]* sein kann, sondern vielmehr als *ŭ* zu fassen ist. Im übrigen möchte ich nur folgendes zur Besprechung bringen. Aus gelegentlichen Angaben von Gewährsmännern des 18. Jahrhunderts, daß *a* auch nach *w [æ]* gelautet habe, auf eine Entwicklung *[swan > swæn > swan > swɔn]* zu schließen, die neben der normalen direkt von *a* zu *ɔ* einhergegangen sei (§ 223), halte ich für unzulässig. In manchen Fällen werden Irrtümer unserer Gewährsmänner vorliegen, die mit der aus ihrem System herausfallenden Sonderlautung des *a* nach *w* nichts anzufangen wußten. In *quality, quantity* und anderen ist allerdings auch *[æ]* gesprochen worden, aber das ist klärlich eine Schriftaussprache unter gelehrtem Einfluß. Sheridan gibt in seinem Wörterbuch von 1780 *[æ]* für *quadrifid, quadruped, quadruple, quadruply, quaff, quality, quantity, quantum,* dagegen *[ɔ]* für *quality* in der Bedeutung 'persons of high rank', *quandary, quarrel, quarry, quarantine, quatrain, quash* und in Fällen wie *was* und *swan;* der gelehrte Charakter des *[æ]* ist also deutlich. Und Walker, 1791, äußert sich unter *quadrant,* daß in solchen Fällen 'till lately' *[ɔ]* gegolten habe, einige Neuerer den Versuch gemacht hätten, *[æ]* einzubürgern, aber 'the publick ear' sich dagegen zu sträuben scheine. Hier kommt der Widerstand des unbefangenen Sprachgefühls gegen etwas Künstliches deutlich zum Ausdruck.

Zur Erklärung der heutigen Lautung von *youth* und des früh-ne. *[jūþ]* denkt Wyld an die Möglichkeit einer altenglischen Grundlage **ȝȳȝþ* mit Umlaut (§ 246 Anm 2). Ich kann nicht umhin, das etwas phantastisch zu finden. Weder im Alt- noch im Mittelenglischen finden wir eine Spur dieser Form, obwohl das Wort häufig belegt ist, und sie hätte doch zu me. **yīth* und ne. *[ˈaiþ]* geführt.

Eine längere Auseinandersetzung widmet Wyld der Vorgechichte der heutigen Lautung von *laugh* und ähnlichen Fällen und wendet sich gegen die, wie er sagt, von mir angesetzte Entwicklungsreihe *[lauχʷ > lauf > lāf > lǣf > lāf]*, deren Schwäche darin liege, daß sie eine Stufe *[lauf]* enthalte, von der keine Spur vorhanden ist. Ganz richtig! Nur habe ich eine solche Reihe nicht angesetzt, sondern vielmehr (Angl. 16, 496) eine Doppelentwicklung von *-auχʷ* (um mich der Bezeichnung Wylds zu be-

dienen) entweder zu *auw* und *au* wie in *slaughter*, oder zu $\breve{a}\chi^{w}\chi^{w}$ und *ăff* mit der Weiterentwicklung des *ă* wie in altem *-aff* (vgl. ne. *staff*) wie in *laugh*. Das ist doch etwas gründlich anderes! Mein Wunsch, etwas genauer gelesen zu werden, dürfte nicht ganz unbescheiden erscheinen.

In den drei Kapiteln des Buches, welche die Geschichte der englischen Laute behandeln, nehmen die Konsonanten einen geringen Raum ein. Die Ergebnisse der urenglischen Palatalisierung sind in der Aussprachelehre des altenglischen Kapitels berührt, einige ganz junge Erscheinungen im neuenglischen Teil, das Vernersche Gesetz an ganz anderem Ort, in der Formenlehre (§ 346 Anm. 2). Das Fehlen einer systematischen Behandlung hat Lücken zur Folge: die stimmhaften Spiranten wie in *is* und *that* sind nirgends erwähnt. Damit hängt es wohl zusammen, daß von *loaves* gesagt wird, die nach Schwund des Endungsvokals entstandene Folge *vs* sei zu *vz* geworden (§ 311), während tatsächlich der Ausgang *-ves* zunächst zu *-vez* und dann zu *-vz* wurde, wie bereits Sweet erkannt hat (NEG. I §§ 861, 997).

Im achten Kapitel bietet Verf. eine Geschichte der englischen Flexion. Sie ist anscheinend mit besonderer Liebe ausgearbeitet und bietet viel Material an Belegen, namentlich für Erscheinungen, die sonst nicht so ausführlich behandelt werden. Mich will allerdings im Hinblick auf manche Knappheiten in früheren Kapiteln bedünken, daß der Verf. hier etwas zu weit geht. Zu Einzelheiten sei bemerkt, daß ne. *these* nicht auf früh-me. *þēose* zurückgehen kann (§ 289), weil es, wie früh-neuenglische Zeugnisse und viele Dialekte erkennen lassen, me. *ę̄* hatte (Angl. Beibl. 16, 151), und daß das Präteritum *fledde* (S. 197) doch nicht von Fällen wie *shodde* zu trennen und dementsprechend zu erklären sein wird (Untersuch. § 512, S. 271). Über die Trinity-Homilies, die öfter angezogen werden, manchmal aber nur unvollständig (§ 284), liegt jetzt die Untersuchung von O. Strauß vor (Wiener Beiträge zur englischen Philologie 45, Wien 1916; vgl. diese Zeitschrift 51, 250). Dem Übersetzer wäre entgegenzuhalten, daß Shakespeare nicht durchgehend *his* als Genitiv von *it* gebraucht (§ 302 Anm.; vgl. Franz, Shakespeare-Grammatik 283).

Im neunten Kapitel handelt Verf. über Ursprung und Wachstum der englischen Schriftsprache im wesentlichen im Anschluß an Morsbach und mit Hervorhebung der Bedeutung der 'Standesdialekte', von denen bereits oben die Rede war. Auch einiges

neue Material aus Texten des 16. Jahrhunderts wird beigebracht. Manche Punkte dieser Darlegungen werden nach den inzwischen erschienenen Arbeiten von W. Heuser (*Alt-London* 1914) und F. Wild (*Die sprachlichen Eigentümlichkeiten der wichtigen Chaucer-Handschriften und die Sprache Chaucers;* Wiener Beiträge zur engl. Phil. 44, Wien 1915) anders zu fassen sein. Das Kapitel und das Buch klingt aus in eine lebhafte Anerkennung der deutschen und skandinavischen Forschung. »Man muß der Wahrheit die Ehre geben und sagen, daß bisher deutsche und skandinavische Gelehrte die meiste Arbeit verrichtet haben. Ein Blick auf das Quellenverzeichnis am Anfang dieses Buches beweist, wieviel der Engländer in bezug auf Sonderuntersuchungen seinen ausländischen Freunden verdankt. Es mag paradox klingen, ist aber wahr, daß die erste und notwendigste Vorbereitung auf das wissenschaftliche Studium der englischen Sprache die Kenntnis des Deutschen ist.« (S. 227.)

Die von Mutschmann besorgte Übersetzung erscheint mir im Anfang etwas ungelenk, und auch später tauchen gelegentlich Anglizismen auf: 'wohldefinierte' Formen oder 'klar definierte' Typen für 'ausgeprägte' (S. 161, 163), eine von gewissen Sprechern 'benutzte' Aussprache statt 'gebrauchte' (S. 127), die Wendung 'sich auf es verlassen' (S. 182), die ich mich allerdings schon in deutschen Originalwerken gelesen zu haben erinnere. Schwerwiegender ist es, wenn vom 'Mittelvorder-Gespannten-Vokal *[e]*' und dem 'Mittelvorder-Schlaffen-Vokal *[ɛ]*' die Rede ist (S. 25) und ähnlich flektierte Adjektive aus den Abkürzungen HoGsp., MiGsp., NiGsp. (S. 26) oder gar HoVoGspRu. (S. 27) herauszulesen sind. Solche Bildungen widerstreben dem unbefangenen deutschen Sprachgefühl; es wäre besser gewesen, die englischen Ausdrücke 'mid-front-tense' usw. beizubehalten.

Wien am 11. Februar 1920. Karl Luick.

Romuald Sauer, *Zur Sprache des Leidener Glossars, Cod. Voss. lat. 4° 69.* Programm des Kgl. humanistischen Gymnasiums St. Stephan in Augsburg. Augsburg 1917. XII + 106 SS. 8°.

Der Verfasser, ein Benediktiner, setzt in der vorliegenden Untersuchung die gelehrten Bestrebungen seines Ordensgenossen Plazidus Glogger fort. Glogger hat in einer ganzen Reihe von Schriften (Augsburg 1901—1908) das durch sein hohes Alter ehrwürdige, aber durch arge Verderbnis des Textes schwierige

Leidener Glossar bearbeitet. Neben Gloggers Arbeiten hat S. auch die anderen Ausgaben unseres Sprachdenkmals, besonders die von Hessels (Cambridge 1906) und von Holthausen (Engl. Stud. 50, 327—340) sowie die ganze einschlägige Literatur, die recht umfangreich ist, mit Sorgfalt und selbständigem Urteil verwertet. Sein Hauptzweck war, die Laut- und Formenlehre des Leidener Glossars darzustellen, seine Sprache mit der verwandter Glossare zu vergleichen, die Mundart des Denkmals und sein Alter zu bestimmen. Als wichtigstes Ergebnis der Schrift ist wohl die Erkenntnis zu bezeichnen, daß das Leidener Glossar in sprachlicher Hinsicht nicht einheitlich ist: sein Grundstock ist mercisch, einzelne Teile aber sind wohl als kentisch anzusehen. Als Entstehungszeit des Denkmals setzt S. die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts an.

Als wissenschaftliche Leistung verdient die Arbeit volle Anerkennung. Zu tadeln wäre höchstens, daß seine Darstellung oft gar zu knapp ist, so daß sie vielfach ohne Zuhilfenahme anderer Werke unverständlich wird.

Zu Einzelheiten habe ich folgendes zu bemerken: S. 40: warum stellt S. *-haeu* = ae. *hēaw* (?) unter die reinen *o*-Stämme statt unter die *wo*-Stämme? — S. 44: *spaedun* (ahd. Einfluß für ae. *speadan*, acc. plur.) ist kein schwaches Masculinum, sondern ein entsprechendes Femininum. — S. 70: *smetuma* für ae. *smedema* 'feines Mehl' hat mit dem deutschen mundartlichen *Schmetten* 'Milchrahm, Sahne' nichts zu tun, womit es sich ja auch in der Bedeutung gar nicht berührt; letzteres ist Lehnwort aus dem Slawischen (tschechisch und russisch *smetana* 'Rahm'). Vgl. auch deutsch *Schmetterling*, wohl = 'Rahmvogel'.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

Walter Phoenix, *Die Substantivierung des Adjektivs, Partizips und Zahlwortes im Angelsächsischen.* Diss. Berlin 1918, Mayer & Müller. IV + 82 SS. M. 2,—.

Die vorliegende Abhandlung bietet in der Hauptsache eine Untersuchung der Substantivierung in den folgenden ae. Denkmälern: *Beowulf*, *Elene*, *Juliana*, *Judith*, *Byrhtnod* und den *Annalen* (Hs. A.).

In Kap. I (Das Problem) bespricht der Verfasser kurz den Unterschied zwischen Substantiv und Adjektiv und gibt eine summarische Übersicht über Substantivierung im Nhd. und Ne. Die

Begriffe Substantiv und Adjektiv definiert er folgendermaßen: Das Subst. schließt in sich einen Komplex von Eigenschaften, der sich zu einem festen Begriff verdichtet, während das Adj. eine einfache oder als einfach vorgestellte Eigenschaft bezeichnet, die dazu dient, den Begriff des Subst. näher zu umgrenzen. Es ist überaus schwierig, zwischen Substantiven und Adjektiven eine Grenze zu ziehen. Zwischen aus Adjektiven entstandenen Substantiven, die nicht als zu einem Adjektiv gehörig aufgefaßt werden, wie *Feind*, *Freund*, und attributiven oder prädikativen Adjektiven gibt es eine Reihe von Fällen, die vom Substantiv zum Adjektiv hinüberführen. Es gibt a) Nomina die vom Adjektiv flexivisch abweichen und als Substantive zu betrachten sind (z. B. *Junge*), b) ständig substantivierte Adjektive unter Erweiterung des Adjektivbegriffes (z. B. *Bekannter*), c) vorübergehend substantivierte Adjektive genereller Art (z. B. *Die Stillen des Landes*), d) vorübergehend substantivierte Adjektive individueller Art; diese stehen der adjektivischen Funktion am nächsten. Diese vier Fälle behandelt der Verfasser in seiner Arbeit.

In Kap. III bespricht Ph. gewisse besondere Schwierigkeiten, die das behandelte Material bietet. Dies stammt ja hauptsächlich aus poetischen Denkmälern; in den Annalen wurden nur sehr wenige Beispiele gefunden. In den poetischen Denkmälern stehen wir aber oft vor der Schwierigkeit, zu entscheiden, ob ein Adjektiv als Variation zu einem Substantiv, also wohl substantiviert, aufzufassen ist, oder ob es einfach appositionell oder prädikativ ist. Bestimmte Regeln lassen sich nicht aufstellen, und der Verfasser begnügt sich meistens damit, festzustellen, in welchen Fällen Substantivierung als möglich zu betrachten ist.

Zu diesem Kapitel bemerke ich, daß der Unterschied, den der Verf. zwischen appositionellem und prädikativem Gebrauch zieht, mir nicht klar ist. Ich glaube nicht, daß in *ge feorbuend* eine Pause nach *ge* unvermeidlich oder eben wahrscheinlich ist. Zweifelhaft mag sein, ob z. B. *husa selest* Beow. 146 Substantivierung ist oder nicht, aber jedenfalls beruht das kaum darauf, daß das Substantiv aus dem Genetiv ergänzt wird, so daß *husa selest* soviel wie »das beste Haus der Häuser« wäre.

In Kapp. IV—IX wird dann die Sustantivierung in den erwähnten Denkmälern untersucht. Ich habe die Darstellung von Substantivierung im Beowulf ziemlich genau nachgeprüft; auf die übrigen Kapitel bin ich nicht näher eingegangen.

Das Material verteilt sich folgendermaßen:

I. Ständige Substantivierungen sind hauptsächlich *nd*-Stämme wie *fold-buend*, selten andere Adjektive: *soðfæstra (dom)*, *se ælmihtiga*.

II. Der ständigen Substantivierung nahestehende Fälle sind teils generelle, auf Personen bezügliche Substantivierungen wie *earges* siþ 2542, teils neutrale Begriffsnomina wie aht *cwices*. Die letzteren sind nicht immer leicht von Substantiven zu scheiden.

III. Adjektive usw., deren substantivischer Gebrauch zweifelhaft ist. Diese ist die umfänglichste Abteilung. Der Verfasser unterscheidet die folgenden Fälle: a) das Adjektiv ist durch Zäsur vom Substantiv getrennt (z. B. se *froda*, fæder Ohteres); b) das Adjektiv ist durch Versschluß vom Substantiv getrennt; c) das Adjektiv ist von dem nachfolgenden Substantiv durch andere Wörter getrennt (z. *godne* funde beaga bryttan 1487); d) das Adjektiv ist von dem voraufgehenden Substantiv durch andere Wörter getrennt; e) das Adjektiv bezieht sich auf ein Substantiv, das sich in einem anderen Satze befindet; f) das Adjektiv bezieht sich auf ein Pronomen.

Die skizzierte Aufstellung hat gewiß ihre Verdienste. Es scheint mir aber, daß der Verfasser die Beispiele in den verschiedenen Abteilungen zu sehr über einen Kamm schert; sie sind gewiß nicht alle in derselben Weise zu beurteilen. Einige Beispiele hat er mißverstanden.

Zuerst wollen wir Gruppe e) etwas näher betrachten. Als Beispiele nehmen wir V. 907 ff. (Swylce oft bemearn . . . *swiðferhðes* sið snotor ceorl monig) und V. 840 ff. (ferdon folctogan feorran ond nean geond wid-wegas wundor sceawian, *laðes* lastas). *Swiðferhðes* bezieht sich auf den vorher erwähnten Heremod, *laðes* auf Grendel. In keinem von diesen beiden Fällen bezieht sich das Adjektiv auf ein Substantiv in demselben Kasus, und dasselbe gilt von den meisten der zahlreichen in dieser Abteilung mitgeteilten Beispielen, wo das Adjektiv in obliken Formen steht. Fälle dieser Art können doch nicht mit z. B. V. 2456 (Gesyhð *sorh-cearig* . . . win-sele westne) oder V. 57 f. (heold, þenden lifde, *gamol ond guð-reow* etc.) verglichen werden, wo die Adjektiva sehr gut als Apposition zu dem unausgedrückten Subjekt gefaßt werden können. Ich sehe nicht anders, als daß *swiðferhðes* und *laðes* als Substantivierungen betrachtet werden müssen. Hier haben wir also eine wichtige Distinktion, die der Verfasser übersehen hat.

Es gibt auch andere Fälle dieser Art. Das Adjektiv unter-

scheidet sich, was Kasus betrifft, von dem Substantiv, das Ph. als Beziehungswort betrachtet, z. B. in V. 3036 (wæs ende-dæg *godum* gegongan, þæt se guđ-cyning . . . swealt); vgl. S. 23, wo noch V. 689 (*heađo-deor* . . . eorles), V. 768 (Denum . . . *cenra*), V. 988 (*heardra*; übrigens kaum richtig erklärt; es bedeutet wohl 'der Tapferen') zu dieser Gruppe gehören. Der Numerus ist verschieden in V. 487 (S. 23): ahte *holdra* þy læs, deorre duguđe. Das Genus ist verschieden in 3171 (S. 22): *hilde deore* . . . æđelinga bearn.

Eine Sonderstellung nehmen auch die Fälle ein, wo die Adjektiva parallelen Sätzen oder Satzabschnitten zugehören, wie in den folgenden S. 23 angeführten Beispielen: V. 245 (leafnes-word *guđ-fremmendra* . . . maga gemedu), V. 2867 (he . . . gesealde *heal sittendum* helm ond byrnan, þeoden his þegnum), V. 421 (slog niceras nihtes . . . forgrand *gramum;* wo noch Kasusunterschied vorliegt), V. 2955 (sæ-mannum onsacan . . . *heađolidendum* hord forstandan). Solche Fälle heben sich stark ab von 2180 (*druncne* slog heorđ-geneatas) u. dgl.

Auch Fälle vom Typus *se goda* scheinen mir oft offenbare Substantivierungen zu sein, wie V. 1699 (se *wisa* spræc sunu Healfdenes) u. dgl., wo *se wisa* doch nicht Attribut oder Apposition sein kann.

Betreffs der Auffassung mehrerer Einzelbeispiele können Einwände gemacht werden.

S. 22. Zweifelhaft ist mir, ob die Beispiele, bei denen ein Adjektiv durch Versschluß vom Substantiv getrennt sein soll, alle richtig gedeutet sind. Das Adjektiv scheint sich mir auf ein Pronomen zu beziehen in V. 2721 (hyne þa mid handa, *heorodreorigne,* þeoden), V. 1795 (him seleþegn *siđes wergum, feorran-cundum,* forđ wisade). In V. 1788 liegen zwei parallele Adjektiva vor, die wohl substantiviert sein müssen (þa wæs . . . *ellenrofum fletsittendum* fægere gereorded); dasselbe gilt von V. 1595 (*Blonden-leaxe, gomele* . . . spræcon).

In V. 953 ist *sæmran* gewiß Variation zu dem attributiven *hnahran* und nicht substantiviert (hnahran rince, sæmran æt sæcce).

S. 23. In V. 1586 (geseah . . . Grendel licgan *aldor-leasne*) ist wohl das Adjektiv prädikativ: 'sah G. tot liegen'. Dasselbe gilt wohl von siex-bennum seoc V. 2904 (S. 24), *sawulleasne* V. 3034 (S. 25), *bliđne* 618 (S. 26) und sicher von den Adjektiven

in V. 2476 (him Ongenþeowes eaferan wæran *frome, fyrdhwate*, S. 24).

S. 25. Unrichtig gedeutet ist wohl V. 83 (lađan liges); *lađan* ist Attribut. *Unfæge* 2292 hat doch allgemeine Bedeutung. In V. 604 bezieht sich *modig* nicht auf ein Wort in einem anderen Satze (gæđ eft se þe mot to medo modig).

Zu dem Material aus anderen Quellen bemerke ich nur, daß *unswæslicne* Jud. V. 64 (S. 40) doch Attribut sein muß, und daß *be him lifgendum* (Chronik S. 45) gewiß nicht eine Substantivierung enthalten kann.

Kap. X bietet eine Sammlung von ständig substantivierten *nd*-Stämmen im Ags.; hier hat sich der Verf. also nicht auf die oben erwähnten Denkmäler beschränkt. Er kennt offenbar nicht die sehr wertvolle Abhandlung von K. Kärre, Nomina Agentis in Old English, Uppsala 1915, wo nomina agentis auf *-end* sehr ausführlich (S. 77—233) behandelt werden.

In Kap. XI faßt der Verfasser die Ergebnisse zusammen. Er drückt sich sehr vorsichtig aus; in gewissen Klassen liegt sicher Substantivierung vor, während sie in den meisten nur fakultativ angenommen werden kann. Hoffentlich haben die obigen Ausführungen gezeigt, daß er in mehreren Fällen bestimmtere Ergebnisse hätte formulieren können.

Im letzten Kapitel gibt der Verfasser schließlich einen kurzen Überblick über die weitere Entwicklung der englischen Substantivierung.

Aus dem vorher Gesagten dürfte hervorgehen, daß Phoenix' Arbeit in einigen, nicht ganz bedeutungslosen Hinsichten zu gewissen Bedenken Anlaß gibt. Nichtsdestoweniger scheint sie mir eine nützliche und fördernde zu sein. Sie behandelt zum erstenmal eine Frage von nicht geringem Interesse und enthält wertvolle Beiträge zur Lösung derselben.

Lund. Eilert Ekwall.

Willy Schlemilch, *Beiträge zur Sprache und Orthographie spätaltengl. Sprachdenkmäler der Übergangszeit (1000—1150).* (Studien zur engl. Philologie, hrsg. von L. Morsbach, Heft 34.) Halle 1914. 73 SS. Preis M. 2,40.

Es war ein glücklicher Gedanke, einmal die schon stark angewachsenen Forschungen über das schwierige Gebiet der Übergangszeit zusammenzufassen und abrundend zu ergänzen. Den

Hauptteil bildet die Behandlung der betonten Vokale mit Einschluß der aus Vokal + Spirans entstandenen Diphthonge. Der Konsonantismus wurde sonst nur soweit berücksichtigt, als er für anglofranzösische Schreibungen und die Frage der Konsonantendehnung (Kap. II u. III) in Betracht kommt. Ein reiches Quellenmaterial liegt zugrunde, z. T. jüngere Ælfred- und Ælfric-Hss., sonst spielen Gesetze und Urkunden eine Hauptrolle, seit der normannischen Eroberung meist Abschriften oder Erneuerungen altenglischer Vorlagen. Von spätesten Quellen sind die Peterborough-Chronik III und das Worcester-Fragment zu nennen.

Von Ergebnissen verdienen besonders die folgenden Beachtung:

Brechungs-*ea* und *ēa* wandeln sich in der ersten Hälfte des 11. Jahrhs. zum Monophthong, *eo* wird zu *ö* etwa um die Mitte desselben, *ēo* zu *ō̈* vielleicht etwas später. Anfang des 12. Jahrh.s wird ℵ (einschließlich des monophthongierten *ea*) zu *a*, in dieselbe Zeit fällt im Süden der Beginn der Verdumpfung von *ā* > *ǭ*. Übergang von *ȝ* > *w* zeigt sich erst in den Worcester-Denkmälern der zweiten Hälfte des 12. Jahrh.s. *ei* aus Nasal + Palatal (z. B. in *dreinte*) erscheint um die Wende des 11./12. Jahrh. — In welchem Umfang eine spontane Entrundung des *ȳ̆* auch im Süden vorliegt (SS. 12, 23, 71), bedarf wohl noch näherer Untersuchung.

Daß das ganze südliche Gebiet — nicht nur das von Kent bis Hampshire — Brechungs-*ea* vor *l* + Kons. hat, zeigte inzwischen Ekwall in seinen *Contributions to the History of English Dialects* (Lund 1917). — Schreibungen wie ℵ̄*ȝe* < *ēaȝe* (S. 43) können zur Erklärung der Tatsache dienen, daß im ME. *ēȝ* < *ēa* + *ȝ*, weil offener, später als *ēȝ* < *ēo* + *ȝ* zu *ī* wird (vgl. Ancren, Riwle *ēie* 'Auge' neben *drīen, flīen*). — In *marȝen* (S. 14) beruht *a* nicht auf Ablaut, sondern auf Einfluß der umgebenden Konsonanten, Schl. hätte sich auch hier auf Morsbach, Gr. § 120 Anm. 2 beziehen können. — Im Dat. Plur. (S. 72) liegt m. E. nicht Schwächung von *um* > *an* vor, sondern Analogie nach den schwachen *an*-Formen; *m* erhielt sich wohl lautgesetzlich in *whilom*, *seldom*. —

Von anglofranz. Schreibungen verdient Erwähnung, daß *u* für *ȳ̆* zuerst Ende des 11. Jahrh.s (Aldhelm-Glossen), sichere Fälle von *o* für *u* nach 1150 auftreten, *ch* für den assibilierten Laut Mitte des 12. Jahrh. häufiger wird. Die meisten anglofr. Schreibungen werden unter Skeats (zum Teil nicht mehr haltbaren) 16 Canons aufgeführt, wobei sich viele Berührungen mit Luhmanns Beobach-

tungen zu Laȝamon (Morsbach Stud. 22) ergeben. — (*habutan* S. 51 dürfte übrigens nicht unter *h* vor Vokal im Anlaut betonter Silben aufgeführt werden.)

Am Schluß handelt Schl. von der westsächsischen Schriftsprache, welche noch im 12. Jahrh. das Bild der lebenden Sprache verwischt und sich bekanntlich über Kent und bis in den Norden ausdehnt. (Auch die ältesten, von Dölle benutzten Londoner Urkunden sind deshalb keine zuverlässigen Sprachquellen.) Eine genaue Untersuchung aller Urkunden würde noch manches über die Ausbreitung der ae. amtlichen Kanzleisprache auch in den Grafschaften des Mittellandes ergeben.

Schlemilchs sorgfältige Arbeit ist ein willkommener Beitrag zur mittelenglischen Grammatik und ein brauchbares Hilfsmittel der Forschung.

Jena. Richard Jordan.

Nikolaus von Glahn, *Zur Geschichte des grammatischen Geschlechts im Mittelenglischen vor dem völligen Erlöschen des aus dem Altenglischen ererbten Zustandes.* Mit besonderer Berücksichtigung der jüngeren Teile der Peterborough-Chronik sowie südöstlicher und einiger anderer südlicher Denkmäler. (Anglistische Forschungen, hrsg. von Joh. Hoops, Heft 53.) Heidelberg 1918, Winter. VIII + 104 SS. 8°. Preis M. 4,20.

Vorliegende Arbeit enthält teils einen Überblick über die Geschichte des grammatischen Geschlechts im Mittelenglischen bis zum Aufhören des aus dem Altenglischen ererbten Zustandes, teils eine Untersuchung der grammatischen Genera in einigen mittelenglischen Denkmälern, nämlich in den jüngeren Teilen der *Peterborough-Chronik*, dem spätangelsächsischen *Sermo in festis Sanctæ Mariæ Virginis*, den Fragmenten der *Reden der Seele an den Leichnam*, den *Vices and Virtues*, den *Mittelkentischen Evangelien*, den *Kentischen Homilien* des Cotton Ms. Vespasian A 22, den *Old Kentish Sermons*, Dan Michels *Ayenbite of Inwit* und den Gedichten Williams von Shoreham.

Das Schwinden der grammatischen Genera hat sich bekanntlich zuerst im Norden vollzogen, etwas länger hat sich das grammatische Genus im mittleren England, am zähesten aber im Süden gehalten; in Kent ist es sogar noch bis in die erste Hälfte des 14. Jahrh. zum Teil lebendig geblieben. Diese Verhältnisse rechtfertigen vollends die Wahl der untersuchten Texte, vor allen

Dingen die Heranziehung der südöstlichen Denkmäler. Daneben haben aber andere Umstände den Ausschlag zugunsten gerade dieser Denkmäler gegeben: es handelte sich ja darum, solche Texte zu untersuchen, in welchen das grammatische Geschlecht noch nicht erloschen war, und dabei mußte der Verfasser selbstverständlich in erster Linie sein Augenmerk auf diejenigen dieser Denkmäler richten, die vorher entweder gar nicht oder nur unvollständig in dieser Beziehung untersucht waren.

Mit großer Gewissenhaftigkeit hat der Verfasser die auf seinem Gebiete vorliegenden Vorarbeiten ausgenützt. Unter ihnen sind besonders zu erwähnen die Abhandlungen von Lindelöf und Carpenter (für das Nordhumbrische), Körner (Südwesten), Hoffmann (Lazamon), Landwehr (*Ancren Riwle*), Breier (*Eule und Nachtigall*), Philippsen (Deklination in den *Vices and Virtues*), vor allem aber Morsbachs Schrift *Grammatisches und psychologisches Geschlecht im Englischen*, die besonders für den ersten Teil von geradezu grundlegender Bedeutung gewesen ist.

Dieser Teil enthält gewissermaßen eine Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse der Forschung und behandelt zuerst den Gegensatz zwischen dem Neuenglischen und Altenglischen im grammatischen Geschlecht der Substantive, dann die Kennzeichnung des grammatischen Geschlechts im Altenglischen und ihren Verfall im Mittelenglischen (wobei auf die Flexionsformen des Substantives, die zugehörigen Pronomina und die Flexion der zugehörigen Adjektive überall achtzugeben war), den Genuswechsel und seine Ursachen (Einfluß der äußeren Form des Worts, Einfluß einzelner Wörter, Wirkung des natürlichen Geschlechts), den Genusverlust und seine Ursache, sowie das Verhalten des Wortmaterials und die Chronologie dieses Verlustes.

Die vorsichtige Arbeitsweise des Verfassers verdient unbedingtes Lob; unsicher bleibt mir aber dabei manche Einzelheit, wie z. B. die Erklärung von dem femininen Geschlecht von *tacne*, *temple*, *wolcne* (S. 13), die doch vielleicht nicht direkt aus den Pluralen *tacnu* usw. stammen, sondern sich etwa eher als zu den me., aus ae. *tacnu, tacna, tacnum* usw. entstandenen Pluralen neugebildete Singularformen (in welchen das *-e* unorganisch ist, und zwar zunächst aus dem Dativ stammen dürfte) erklären lassen.

Dagegen ist mir die Erklärung des fem. Genus von *gate* aus dem Plural schon aus semasiologischen Gründen bedeutend

sicherer[1]); zweifelhaft bleibt *dale* 'Tal' bei Laȝamon. — Als Ausgangspunkt für den Übertritt von ae. *brēost* zum Femininum sind nach der Ansicht des Verfassers die Kasus des Plurals anzusehen, in denen im Frühme. bei Verbindung mit dem Artikel usw. Formengleichheit mit einigen Kasus des Singulars des Fem. eintrat, wie z. B. gen. pl. ae. *þāra brēosta* > me. *þāre brĕoste.* Ich halte diese Erklärung für sehr möglich, obgleich mir ihre Formulierung nicht gerade glücklich erscheint (mehr als drei Pluralformen gab es ja nicht). Wichtig kann hier besonders der ae. acc. plur. *þā brēost* gewesen sein, der ja als eine feminine Akkusativform gedeutet und später zu me. *þa brēoste* sg. werden konnte. Dabei fragt man sich allerdings, weshalb nicht Pluralformen wie *þāra tācna*, *þā tācen (tācnu)* dieselbe Rolle gespielt haben können. Es kommt aber der Umstand in Betracht, daß ae. *brēost* gewöhnlich Plural war. Meiner Meinung nach verdienen diese und ähnliche Fragen eine nochmalige Prüfung. — S. 15. Die Erklärung von ae. *swæð* ntr. und *swaðu* fem. 'Spur' leuchtet mir nicht ohne weiteres ein. — S. 25. Die »radikale Umwälzung« im Südwesten zwischen 1200 und 1280 (d. h. von Mannigfaltigkeit der alten Genera zu fast vollständigem Genusverlust) ist wohl nur scheinbar, denn in einigen wenigen Jahrzehnten vollziehen sich so durchgreifende Veränderungen in einem und demselben Dialekt doch in der Regel nicht. Erstens vertreten die miteinander verglichenen Denkmäler nicht ganz denselben Dialekt, zweitens muß man mit älteren und jüngeren Generationen rechnen, drittens können andere Umstände (Stilverhältnisse, Annäherungen an die eine oder andere Schicht der Sprache, z. B. die Umgangssprache) die Umwälzung radikaler, als sie in Wirklichkeit war, erscheinen lassen.

Wichtiger als der erste Teil ist der zweite: die Untersuchung der einzelnen Denkmäler und ihre Ergebnisse. Am meisten interessieren uns vielleicht die Verhältnisse im Südosten: »Einige wenige Fälle vom neuen Neutrum um 1200 repräsentieren kaum Genusverlust, sondern eher Genuswechsel. Deutlich wahrnehmbar dagegen ist die einsetzende Neutralisation im Ayenbite, wenngleich auch die weit überwiegende Mehrzahl der Fälle noch persönliches Geschlecht der unpersönlichen Substantive aufweist. Shoreham scheint schon bedeutend moderner zu sein, doch ist der über-

---

[1]) Ein sicheres Gegenstück ist *lagu* 'Gesetz', das in den nordischen Sprachen überall ein Plural war.

lieferte Text nicht ohne weiteres geeignet, Rückschlüsse auf die wirkliche Sprache des Verfassers machen zu lassen. Gegen Ende des 14. Jahrh.s zeigt dann aber der Kenter Gower keine Spur mehr vom grammatischen Geschlecht im alten Sinn« (S. 26)[1]). Allerdings ist bei den mannigfachen sich durchkreuzenden Tendenzen, die sich in der Entwicklung der me. Genusverhältnisse geltend machten, die Erklärung jeder Einzelerscheinung nicht gleich mit Händen zu greifen. Der Verfasser ist aber überall mit großer Umsicht zu Werke gegangen und hütet sich wohlweislich, die Grenzen zu scharf zu ziehen, wo mehrere Faktoren mit im Spiele gewesen sein können.

Upsala. Erik Björkman.

Hildegard Harz, *Die Umschreibung mit 'do' in Shakespeares Prosa.* (Neue Anglistische Arbeiten, hrsg. von L. Schücking und M. Deutschbein, Nr. 2.) Cöthen 1918, O. Schulze. V + 142 SS. Pr. M. 4,80.

Wie und aus welchen Gründen die umschriebene Form des Verbs im negierten Satze und in der Frage zustande gekommen ist, hat man bis jetzt ziemlich klar erkannt; doch manche Rätsel sind noch zu lösen betreffs der Verwendung des Hilfszeitworts *do* im positiven Satz. Diesem muß deshalb das Hauptinteresse der Forschung zugewandt sein. Verfasserin der vorliegenden Arbeit nimmt die ganze Frage des periphrastischen *do* von neuem auf und behandelt sie an der Hand der Prosa Shakespeares, und zwar von einem völlig neuen Gesichtspunkt aus. Im engen Anschluß an die Ästhetik von Th. Lipps sucht sie das Prinzip der 'Einfühlung' für die grammatische Forschung fruchtbar zu machen und sieht in einer sehr großen Anzahl von Fällen das umschreibende *do* ausschließlich als den Ausdruck 'objektiven', d. h. phantasiemäßigen Denkens an, bei dem der Sprechende sich in das Objekt der Außenwelt bis zu dem Grade einfühlt, daß er sich mit diesem identifiziert. Die Idee der Einfühlung beherrscht die Arbeit derart, daß andere Erklärungsmöglichkeiten zwar hier und da erwähnt und auch berücksichtigt werden, im ganzen aber in den Hintergrund treten. Ich muß von vornherein bekennen, daß ich den Ausführungen der Verfasserin häufig nicht folgen konnte. Eine

[1]) Es fragt sich aber, ob nicht ein Dichter wie Gower dem Einfluß der Schriftsprache in dieser Beziehung in besonderem Grade ausgesetzt war, während Dan Michel und Shoreham ihren Heimatdialekten bedeutend näher standen.

positive Ergebnisse versprechende Befruchtung der Sprachgeschichte durch die Ästhetik hat die Forschung dann zu erwarten, wenn Wissenschaft und Kunstlehre als gleichwertige Faktoren auf derselben Höhe stehen. Unter dieser Voraussetzung wird die Ästhetik dem Sprachforscher vielleicht noch manches in der Zukunft zu geben haben. Die Abhängigkeiten der jeweiligen Sprachgebung des Individuums sind sicherlich noch nicht alle erkannt. Die Umgebung hat zweifellos ihren Anteil an der Sprachform des einzelnen, namentlich dann, wenn er anderen Personen gegenübersteht oder Ideen mit ihnen austauscht. Daß hier eine Einfühlung in Miene, Geste, Haltung und Sprache des Interlokutors bestimmend auf die Ausdrucksform des Sprechenden einwirken kann, unterliegt keinem Zweifel, doch muß man sich hüten vor einer Überschätzung der sehr subjektiven und weitmaschigen ästhetischen Theorie.

Dem Altenglischen ist das periphrastische *do* des positiven Satzes in der Eigenart seiner Verwendung im Frühneuenglischen fremd, und auch Chaucer ist es noch ungeläufig. Die moderne Sprache kennt die Umschreibung nur noch in Verbindung mit einem Adverb oder adverbialem Ausdruck: immigration *did* indeed *flow* in a steady stream (Seeley), sonst ist sie außer unter dem Hochton aufgegeben. Es liegt hier somit eine Erscheinung vor, die nur im 15., 16., 17. Jahrh. eigentliche Lebenskraft und Bedeutung hatte. In altenglischer Zeit und im Modernenglischen hat sie keine Entfaltung gefunden. Offenbar diente sie ganz bestimmten Zwecken. Als diese erreicht waren, schwand sie wieder im positiven Satze und diese entsprachen in der Hauptsache unverkennbar dem Bedürfnis einer V e r ä n d e r u n g d e r W o r t o r d n u n g i m S a t z e. Im Mittelpunkt des Interesses steht für das 15.—17. Jahrh. die Stellung des Adverbs und die Festigung der Stellung des direkten Sachobjektes in möglichst engem Anschluß an das Prädikatsverb, sofern ein Personalobjekt nicht vorhanden ist. Das Adverb der Negation rückt durch Verwendung des umschreibenden *do* an der ursprünglichen Stelle der Negationspartikel vor dem Verb (*he ne geseah = he saw not*) schon aus dem Grunde, weil sie bei folgendem Objekt unter Umständen auch als Wortnegation aufgefaßt werden konnte und so die Gefahr von Mißverständnissen gegeben war. Die Verschiebung von *he saw not the star* zu *he did not see the star* steht in ursächlichem Zusammenhang mit dem Streben, für Adverb (und adverbialen Ausdruck) eine Stellung vor dem Prädikatsverb zu finden, sofern sie begrifflich zu diesem gehören. Für

diesen Zweck leistet *do* Hilfsdienste und steht deshalb gerade in Verbindung mit Adverbien häufig vor dem Verb in Fällen, in denen es später als überflüssig erscheint. Shakespeares Prosa bietet instruktive Beispiele für diese Erscheinung. Man vergleiche nur folgende Fälle: he doth often ask forgiveness (Meas. IV_2, 51); it did always seem so to us (Lear I_1, 1). Das Adverb in der alten und in der neuen Stellung zeigt folgender Satz aus Hooker, Eccl. Polity I, p. 11 (Clarendon Press): that part of it which ordereth natural agents we call usually nature's law; that which Angels do clearly behold and without any swerving observe is a law celestial. Da in Fällen wie dem vorstehenden das Hilfsdienste tuende *do* im allgemeinen schwindet, nachdem das Adverb in seiner Stellung vor dem Verb gefestigt war, aber in negativen Sätzen, auch in solchen energischer Willensbekundung (*I do not wish to see him*) allgemein durchdringt, wo von einer »negativen intellektuellen Einfühlung« (vgl. S. 69, 70) keine Rede sein kann, so mahnt diese Beobachtung zur Vorsicht, wenn es sich darum handelt, die Umschreibung mit *do* mit Hilfe des Prinzips der Einfühlung zu erklären. Das periphrastische *do* hat im Frühneuenglischen offenbar eine Reihe von verschiedenen Funktionen, die geschieden werden müssen.

In der negativen Frage hat die umschriebene Form den Vorzug der rhythmischen Wortstellung vor der älteren Wortordnung (*where went he? — where did he go?*). Das rhythmische Moment ist hier von entscheidender Wichtigkeit, wie kaum jemand in Frage stellen wird. Außerdem rückt in der neuen Frageform der Kern des Zeitworts näher an den Satzschluß, so daß das begrifflich bedeutsamste Wort eher Aussicht hat, am Satzende unter den Hochton zu stehen zu kommen. Ein dahingehendes Streben zeigt sich namentlich im Fragesatz. Überdies wird in der modernen Frageform der unmittelbare Anschluß des Sachobjekts an das Prädikatsverb möglich: *found you the money?* wird ersetzt durch: *did you find the money?* Besonders empfindlich ist die Sprache dazu gegen rhythmische Härten am Satzende. In der älteren Zeit werden solche nicht selten durch den Gebrauch von *do* beseitigt, wie in folgenden Sätzen dies der Fall ist: the law whereby the Eternal himself *doth work* (Hooker, Eccl. Pol., p. 5); the first degree of goodness is that general perfection which all things *do seek* (Hooker p. 22). In solchen Fällen handelt es sich häufig, aber nicht allein um Glättung der

rhythmischen Form durch die Vermeidung der Aufeinanderfolge von zwei oder mehr Hochtönen, sondern auch um Steigerung des Nachdrucks am Satzschluß durch die Erweiterung der Ausdrucksform. In Hy IV, II 4, 458 sagt Falstaff in seiner Moralpredigt an den Prinzen Heinrich: This pitch, as ancient writers do report, *doth defile;* defileth würde hier matt klingen; das vorausgehende *do* in *do report* dagegen hat rhythmischen Wert (S. 65) und bedeutet außerdem 'auch'.

Hiermit sind die Funktionen des umschreibenden *do* im positiven Satze jedoch nicht erschöpft. Es findet bekanntlich nicht selten Verwendung (zur Bezeichnung des Konjunktivs und) zur Klärung der Konstruktion des Satzes: on the other side, to finde that the People had Languages, and were so full of Humanity, *did comfort* us not a little (Bacon, New Atlantic, p. 3). Überhaupt findet sich periphrastisches *did* nicht selten in Verbindung mit Verben gebraucht, die für Prät. und Präsens jetzt nur eine Form haben (wie put, cut) oder im Frühneuenglischen gelegentlich nur eine Form hatten (lift für lifted): we *did lift up* our Harts and Voices to God above (Bacon, N. Atl., p. 1); which *did put* us in some hope of Land (Bacon, N. Atl., p. 2). Die Umschreibung kann hier natürlich einen mehrfachen Zweck haben. In folgendem Fragesatz ist sie eine Notwendigkeit: *Did* these bones *cost* no more the breeding but to play at loggats with 'em? (Ham. V 1, 96). Mit Hilfe der Umschreibung ist es ferner möglich, schwerfälligen Präteritalbildungen aus dem Wege zu gehen: I might have some hope thou *didst feign* (As. III 3, 25); ebenso deutlich liegt der Fall in Troil. II 1, 27: I would thou *didst itch* from head to foot.

Do hat in Shakespeares Zeit eine ganze Anzahl von Funktionen rein formaler Art. Man darf deshalb in seiner Verwendung nicht überall eine begriffliche Bedeutung vermuten. Die Möglichkeit von Analogiewirkungen in weitestem Umfang ist stets im Auge zu behalten. Neben *he can not come, he will not come* ist die Satzform *he does not come* für älteres *he comes not* eine äußerst naheliegende, zumal in einer Zeit wie in der elisabethanischen, da der negierte Satz in der umschriebenen Form bereits Eingang gefunden hatte. Es ist somit notwendig, außer den psychischen Faktoren immer auch die rein mechanisch wirkenden Kräfte ausreichend zu berücksichtigen.

Im positiven Satz begegnet das umschreibende *do* häufig in begründenden Sätzen und im Relativsatz, in denen dem vorher

Gesagten etwas Tatsächliches, Bekanntes und Allgemeingültiges hinzugefügt wird, was deshalb von Autor und Leser (oder Hörer) als selbstverständlich, natürlich und naheliegend ohne weiteres anerkannt wird. In dieser Verwendung kommt *do* nicht nur im Drama, sondern auch in der erzählenden und wissenschaftlichen Prosa (bei Hooker und Bacon) vor, wie folgende Sätze zeigen: For he that knoweth what is straight *doth* even thereby *discern* what is crooked (Hooker, Ecclesiastical Polity, p. 33); It were too long to go over the particular remedies which learning *doth minister* to all the diseases of the mind (Bacon, Adv. L, p. 68). Aus Shakespeare führt Verf. u. a. nachstehenden charakteristischen Beleg an: you mar our labour: keep your cabins: you *do assist* the storm (Temp. I$_1$, 13). Je nach dem Satzinhalt läßt sich das die Tatsächlichkeit und Gültigkeit des Verbs ausdrückende *do* im Deutschen durch verschiedene Adverbien wiedergeben. Besonders häufig kann man es durch 'ja' übersetzen (gerade dadurch erkennt er ja; ihr helft ja dem Sturm). *Do* ist nicht nur häufig der sprachliche Ausdruck einer Einfühlung bei einem anderen, sondern es stellt überhaupt eine seelische Beziehung zwischen dem Sprechenden (Autor) und dem Hörenden (bzw. Leser) dar. Wie das Adverb 'ja' im Deutschen die verschiedensten Gefühlsschattierungen zum Ausdruck bringen kann: vergiß es ja nicht (Mahnung, Warnung), es ist ja klar, daß — (Zugeständnis, Einvernehmen), so bezeichnet entsprechend im Englischen *do* häufig nur den Gefühlston der Rede und ist deshalb im Einzelfalle zuweilen schwer bestimmbar. Verwiesen sei bei dieser Gelegenheit auch auf den Gebrauch von *tun* im provinziellen Deutsch und in der Kindersprache zur Bezeichnung eines tatsächlichen Geschehens: er tut spielen. Hier wird *tun* auch gelegentlich als reines Formativ gebraucht (*täten Sie* wohl mal hereinkommen?). Je nach der Situation kann das elisabethanische *do* durch 'auch, ja auch' übersetzt werden. Der Grundbegriff des Adverbs ist auch hier wieder 'tatsächlich', wie aus nachstehendem Beleg besonders deutlich hervorgeht: wee were come into a Land of Angeles, which *did appeare* to us daily (Bacon, N. Atlantic, p. 10) [= tatsächlich, auch, ja auch]. Gelegentlich erscheint auch *do* mit *also* zusammen in Paralle mit *do* + Verb: wher, as it commeth to passe, we *doe publish* such New Profitable Inventions, as we thinke good. And we *doe also declare* Naturall Divination of Diseases — (Bacon, N. Atlantis, p. 46).

Nach seiner Gebrauchsweise in der elisabethanischen Prosa

kann kein Zweifel darüber bestehen, daß *do* oft genug nur ein matter Gefühlsträger ist. Deshalb kommt es auch wieder außer Gebrauch, sofern es nicht unter dem Hochton steht. Ein gleiches Schicksal hat der ethische Dativ und die Anredeform im Singular im Englischen. Der sprachliche Ausdruck wird seit dem 18. Jahrh. allgemein kälter und zurückhaltender, weil das Individuum an Temperament und Gefühlswärme verliert. Sein Verhalten zu anderen Individuen ist weniger durch seelische Momente bestimmt als durch den berechnenden Verstand. Der Sprechende nimmt Gefühlsäußerungen, auch das Wort unter strengere Kontrolle.

Vorliegendes Problem kann nur auf einer sehr breiten Grundlage einer Lösung nahegebracht werden. Sie ist bis jetzt nicht in vollem Umfang erreicht. Um die Bedeutung und Erklärung des umschreibenden *do* im positiven Satze hat sich Verfasserin indessen erfolgreich und in sehr dankenswerter Weise bemüht. Ob sie der ästhetischen Theorie indessen so viel verdankt, wie sie selbst anzunehmen scheint, darf fraglich sein. Verzichtet man auf diese, so schwindet die Gefahr, sie in Fällen in Anspruch zu nehmen, die die Sprachgeschichte mit weiterem und tieferem Blick verläßlicher erklärt. Jedenfalls kommen für die Gesamtheit der Erscheinung in allen Einzelheiten eine Reihe der verschiedensten Faktoren zu ihrer Erklärung in Betracht, von denen Entwicklungsgeschichte und Sprachgefühl die unentbehrlichsten sein dürften.

Tübingen. W. Franz.

LITERATURGESCHICHTE.

Levin L. Schücking, *Kleines angelsächsisches Dichterbuch. Lyrik und Heldenepos.* Texte und Textproben mit kurzen Einleitungen und ausführlichem Wörterbuch. Wörterbuch unter Mitwirkung von Clara Schwarze. Cöthen 1919, Otto Schulze. VIII + 192 SS. Preis geb. M. 6,20.

In sechzehn aus den verschiedensten Denkmälern entnommenen Stücken gibt Schücking ein anschauliches Bild von zwei wesentlichen Seiten der altenglischen Dichtkunst. *Wanderer*, *Seefahrer* und *Reimlied* bilden zusammen eine Gruppe 'Lehrhafter Elegien'. Die Lyrik schlechthin ist dargestellt durch das erste 'Rätsel', die *Klage der Frau*, die zweite Hälfte der *Klage eines Vertriebenen* (v. 77—117), die *Botschaft des Gemahls*, *Deors Klage* und die *Ruine*. Als Probe der Heldensage werden mitgeteilt das *Finns-*

burg-Bruchstück und die *Finnsburg*-Einlage im *Beowulf*, sowie *Beowulfs Rückkehr* (V. 1888—2199), die beiden *Waldere*-Fragmente und *Widsith*. Die geschichtlichen Lieder endlich sind durch *Äthelstans Sieg bei Brunnanburh* und *Byrhtnoths Tod* vertreten. Viele Benützer werden die völlige Ausschaltung der christlichen Epik in dieser Auswahl bedauern, die im übrigen für Studenten und seminaristische Übungen trefflich geeignet ist. Sollte Platzmangel der Grund dieser Ausschaltung gewesen sein, so hätte man wohl eher auf die Probe aus *Beowulf* verzichten können, der ja doch in aller Hände ist. Jedem der Stücke sind kurze Bemerkungen vorangestellt, die nicht so sehr philologische Erläuterung bezwecken, als ästhetisch-literarische Würdigung bieten. Die knappen Literaturangaben des Vorwortes dienen zur weiteren Belehrung des Suchenden. Das ausführliche Wörterbuch, das auch die nötigen Etymologien gibt, ist sehr genau und verläßlich gearbeitet und empfiehlt sich besonders durch die zahlreichen Übersetzungshilfen, die es für fast alle schwierigen Stellen gibt. Wieviel eigene Arbeit in diesen wohlerwogenen Angaben steckt, zeigt am besten ein Vergleich der Schückingschen Übersetzungsvorschläge zum *Reimlied* mit den Angaben Greins, Holthausens oder Siepers. Die Eigennamen des *Widsith* werden in ausführlichen Fußnoten erklärt, dagegen sind leider die Eigennamen der beiden geschichtlichen Lieder weder ins Glossar noch in Anmerkungen aufgenommen.

Ergänzungen zum Glossar: S. 89a, Z. 1 lies: 'angestammt'; zu *cringan:* vgl. auch ne. *cringe* und *crinkle* [siehe Holthausen, Etym. Wb.]; — zu *bryttian:* wohl auch 'genießen' in Aethelst. 60; vgl. W. J. Sedgefield, 'Battle of Maldon', Boston 1904, S. 56; — zu *gefyllan*: auch 'durch Tötung berauben', Aeth. 41; vgl. Sedgefield, S. 66; — *behindan*: auch nachgestellte Präpos. Aeth. 60, vgl. Sedgefield, S. 54; — *hrīm-gicel* fehlt S. 134 (= Seefahrer 17); — *rade* ist Druckfehler für *rade;* — *wīsian* (Byrh. 141) fehlt; — *wita* auch allg. 'der Weise', Wand. 65 (vgl. auch S. 57); — *ōfer* 'Ufer' (Byrht. 28) fehlt.

Würzburg. Walther Fischer.

Die ältere Genesis. Mit Einleitung, Anmerkungen, Glossar und der lateinischen Quelle herausgegeben von F. Holthausen. (Alt- und mittelenglische Texte, herausgegeben von L. Morsbach und F. Holthausen Nr. 7.) Heidelberg 1914, Winter.

Seinen bewährten Ausgaben von *Beowulf* und Cynewulfs *Elene* in der alt- und mittelengl. Textsammlung hat Holthausen 1914 die der älteren *Genesis* folgen lassen.

Auch dieser handliche Band ist von allen Anglisten freudig begrüßt worden, insbesondere da die letzte vollständige Ausgabe in Grein-Wülkers *Bibl. d. ags. Poesie* nicht jedem ohne weiteres zur Verfügung steht, und im übrigen neben den zeitlich weit zurückliegenden Ausgaben von Thorpe und Bouterwek oder gar Junius [1655] nur Bruchstücke wiedergegeben wurden, wie bei Fr. Klaeber, *The later Genesis.* Heidelberg 1913, [Genesis A 852 bis 964: The Punishment of the Sinners] und in den ae. Lesebüchern von Kluge, Zupitza-Schipper, Körner, Ettmüller.

Holthausen liefert in § 2, 3 und 6 der Einleitung die notwendige Bibliographie über Ausgaben, über »Beiträge zur Metrik, Sprache, Textkritik und Erklärung«, sowie über englische und deutsche Übersetzungen des Gedichts. Für eingehendere Verfolgung der schweren Kämpfe, die um die Autorschaft dieses Werkes seit dessen erster Ausgabe im Jahre 1655 durch Franz Junius von Anglisten und Germanisten bis auf den heutigen Tag geführt werden, ist auf Wülkers *Grdr. zur Gesch. d. angels. Lit.* verwiesen. Holthausen selbst verzichtet darauf, auf diese Kontroverse näher einzugehen. In § 5 der Einleitung führt er in begrüßenswerter Kürze über »Entstehungszeit, Verfasser und Sprache« aus, daß die *ä. Genesis* zu Anfang des 8. Jhs. im nördlichen England — viele anglische, z. T. speziell nordhumbrische Formen weisen in der westsächsischen Fassung noch auf diese Heimat hin — von einem geistlichen Dichter verfaßt sein dürfte, daß sie dem Beowulfdichter bekannt war und deshalb älter als die Exodusdichtung ist. Als neuere Verfechter der früher allgemeinen Ansicht, daß wir es mit einem Werk von Cædmon zu tun haben (was auch Grimm für möglich hielt), werden Klaeber und Sarrazin genannt.

§ 1 der Einleitung gibt eine Beschreibung der einzigen vorhandenen Handschrift in »Junius XI« der Bodleiana, Oxford. Hier, wie auch in dem Abschnitt über die Quelle (§ 4) sind notwendige Literaturangaben vermerkt. Als Quelle ist die lat. Bibel-

übersetzung des Hieronymus (sog. Vulgata) anzusehen, und zwar die ersten 22 Kapitel von der Weltschöpfung bis zu Isaaks Opferung, welch' letztere dem Studenten der ae. Literatur bisher schon in Zupitza-Schippers Lesebuch bequem zugänglich war. Vorausgeschickt ist ein kurzer Hymnus auf den Schöpfer, die Erschaffung der Engel, sowie Empörung und Bestrafung eines Teiles derselben im Anschluß an Gregors I. Engellehre. Besonders zu begrüßen ist es, daß der Herausgeber die lateinische Quelle nach Tischendorfs Ausgabe der Vulgata (Biblia sacra latina vet. test., Leipzig 1873) unter Beschränkung auf die vom Dichter der Genesis tatsächlich benützten Lesarten jeweils unter den Text gesetzt hat. Es ist damit die Möglichkeit zu unmittelbaren wertvollen Vergleichen in literarischer und psychologischer Hinsicht geboten. Schon der oberflächliche Vergleicher lernt die Anschaulichkeit, die breiten Ausmalungen, die oft erläuternden Weiterungen des Gedichts, kurz eine ganze Reihe wichtiger stilistischer Erscheinungen kennen, an denen er der so stark aufs Tatsächliche, aufs Naheliegende gerichteten dichterischen Vorstellung des altenglischen Meisters, wie sie sich z. B. in dessen freudigem, subjektivem Nachgeben in Sachen religiöser und dichterischer Stimmung auswirkt, nachgehen kann. Es ist äußerst wertvoll, daß auf diese Weise der Leser sofort mit in den kulturgeschichtlichen Wert des Gedichtes eingeführt wird; was manchen Studenten den Weg zu den rein sprachlichen Dingen leichter finden läßt. Ganz abgesehen davon, daß dadurch Erkenntnisse gewonnen werden, die auch für spätere Perioden des englischen literarischen Lebens in bestimmten Grenzen ihre Geltung behalten. Wäre es wohl nicht überhaupt möglich gewesen, einen kurzen Paragraphen der Einleitung dem literarischen Wert des Gedichtes zu widmen? An Stelle der fast schon etwas konventionell wirkenden Hinweise auf schöne Naturschilderungen und heldenmäßige Schlachtschilderungen würde man ein paar Sätze wünschen, die der dichterischen Persönlichkeit des Genesisdichters eine so scharf wie möglich umgrenzte Stellung in der künstlerischen Entwicklung seiner Zeit zuweisen.

Die Einrichtung der Ausgabe hält sich an die bei den früheren Ausgaben gleicher Sammlung angewendete Form. Die Bezeichnung der kurzen Diphthonge durch Kürzezeichen über dem ersten Vokal, die Holthausen in der Ausgabe des Beowulf zum erstenmal angewendet hat, ist beibehalten worden. Die metrische Zweisilbigkeit von Diphthongen ist durch Längezeichen über dem ersten Vokal

ausgedrückt. Die Gründe für die Anwendung der angefochtenen Neuerung sind in der 3. Beowulf-Ausgabe von 1912, Vorwort, dargelegt, besonders die dadurch mögliche Unterscheidung von kurzen, mit einfachen kurzen Vokalen auf einer Stufe stehenden Diphthongen und metrisch zweisilbigen Diphthongen. Klaeber hat in seiner schon erwähnten Teilausgabe der Genesis A diese Längen- und Kürzenbezeichnung nicht angenommen. § 7 der Einleitung behandelt kurz die Einrichtung der Ausgabe.

Ein genaues Eingehen auf textkritische Fragen ist ohne die jetzt unmögliche Einsicht der HS. nicht möglich. Die Fußnoten geben wichtige Korrekturen der HS. und Konjekturen, ohne sich auf unnötige Aufzählungen einzulassen. Über Holthausens Zusätze usw. unterrichten besondere Anmerkungen am Ende des Buches. Ein eigenes kurzes Register zu diesen Anmerkungen erleichtert die Heranziehung der älteren Genesis in grammatischen und metrischen Fragen. Den Anmerkungen geht ein Namensverzeichnis voraus. Das Glossar ist nach dem Prinzip früherer Ausgaben gleicher Sammlung eingerichtet unter Weglassung aller Wörter, »deren Bedeutung sich aus dem Deutschen oder Englischen ohne weiteres ergibt, sowie der in der Grammatik verzeichneten Formwörter«. So sehr Punkt 2 zuzustimmen ist, so läßt sich über Punkt 1 doch streiten.

Zum Schluß sei noch die dankenswerte Wiedergabe einer Faksimileseite der HS [Codex Junius XI, Oxford Genesis V. 1—32] erwähnt. Bereits einer späteren Ausgabe des Beowulf hat Holthausen ein Faksimile beigefügt. Besonders für den Anfänger ist dadurch eine nicht zu unterschätzende Einsicht in den Charakter der HS, sowie ein — wenn auch nur beschränkter — Vergleich mit der modernen Ausgabe ermöglicht.

Wenn ich noch einen Wunsch an den Verleger aussprechen darf, so ist es der, es möchten Ausgaben so wertvoller Werke auch äußerlich ein besseres Gewand erhalten — nicht so nüchtern und schulmäßig wie die vorliegende Genesis, deren Inhalt eine andere äußere Form verlangen darf.

Erlangen. Eduard J. W. Brenner.

E r n a H a c k e n b e r g, *Die Stammtafeln der angelsächsischen Königreiche.* Diss. Berlin 1918, Mayer & Müller. IX + 117 SS. M. 3,—.

Über die angelsächsischen Stammtafeln ist selbstverständlich vieles geschrieben worden, aber eine zusammenfassende Behandlung derselben fehlte noch. Eine solche will die Verfasserin hier bieten. Eine abschließende Behandlung aller mit den Stammtafeln zusammenhängenden Fragen ist jedoch nicht ihr Ziel. Sie stellt die verschiedenen Fassungen und Redaktionen jeder Stammtafel zusammen, untersucht sie nach ihrer Entstehung und Verwandtschaft und versucht in dieser Weise die philologische Grundlage für weitere Forschung zu gewinnen. Über diesen Punkt hinaus geht die Arbeit nur selten, und diese Begrenzung ist sehr lobenswert. Es wird nachgewiesen, inwieweit die Namen wahrscheinlich als historisch betrachtet werden können; dagegen überläßt die Verf. die Behandlung der unhistorischen Namen der künftigen Forschung. Auf eine etymologische Deutung der Namen geht sie nur ausnahmsweise ein.

Die Abhandlung zerfällt in zwei Teile. Der erste, längere behandelt die westsächsische Stammtafel und ist der Hauptteil der Arbeit. Der zweite behandelt die außerwestsächsischen Stammtafeln.

Die w e s t s ä c h s i s c h e S t a m m t a f e l liegt nach der Verf. in vier Fassungen vor. Die erste, unter Ine abgeschlossen, findet sich in den Annalen, aber in ihre Bestandteile aufgelöst unter verschiedenen Jahren usw. 552, 597, 611, 674, 685, 688. Ein von der Verf. übergangenes Bruchstück findet sich übrigens auch noch zum Jahre 676. Stammvater ist hier Woden. Fassung II liegt in zwei Hss. vor (Corp. Chr. Coll. Cambr. 183 = *J*, und Tiberius BV = *T*). Stammvater ist hier Woden Frealafing; auch in anderen Hinsichten weicht I von II ab. Die Stammtafel geht herab bis zu Ine. Fassung III ist in mehreren Hss. bewahrt, am besten in den Annalen-Hss., wo sie die Einleitung bildet. Sie umfaßt die Zeit zwischen Woden und Æþelwulf, unter dem sie wahrscheinlich zusammengestellt wurde, aber ein Anhang führt die Stammtafel bis Alfred herunter. Sie zerfällt (abgesehen vom Anhang) in drei Teile, die inhaltlich nicht ganz in Einklang miteinander stehen. Die erste Partie (Woden–Cerdic) stimmt genau mit Fassung I überein. Die zweite Partie ist eine Königsliste von Cerdic bis Æþelwulf. Die dritte Partie ist eine Ahnenliste von Æþelwulf hinauf bis Cerdic; die Partie Ine–Cerdic stimmt genau zu Fassung II. Also ist Fassung III eine Kompilation und ohne

bedeutenden selbständigen Wert. Fassung IV schließlich, am besten in den Annalen zum Jahre 855 überliefert, geht von Æþelwulf über Cerdic—Woden zu Noah, Adam und Gott selbst hinauf. Neu hinzugekommen ist hier die Partie Woden—Gott. In Fassung II wird zwar Woden Frealafing genannt; hier ist er Friþowalding. Die Partie Æþelwulf Cerdic stimmt nahe mit der dritten Partie von Fassung III, die Partie von Cerdic bis Woden mit Fassung I und der ersten Partie von Fassung III überein.

Auf diese in ae. Zeit entstandenen Fassungen gehen alle die in späteren Quellen zu findenden mittelbar oder unmittelbar zurück. Die Verfasserin verfolgt die Geschichte der Stammtafel durch die ganze me. Zeit und bis in die neuere Zeit (James Anderson's Royal Genealogies 1736), und sie weist genau die Entwicklungsgeschichte einer jeden Fassung oder Redaktion nach. Zugrunde liegt meistens Fassung IV (z. B. bei Asser, Æþelweard, und in den zahlreichen auf sie zurückgehenden Genealogien). William of Malmesbury dagegen hat Fassung III benutzt.

Diese Abteilung ist, wie angedeutet, der Hauptteil des Buches. Die Ergebnisse scheinen mir überzeugend zu sein. Die Verfasserin hat mit viel Geschick die Entwicklungsgeschichte der westsächsischen Stammtafel ausgearbeitet.

Weit kürzer ist die Darstellung der außerwestsächsischen Stammtafeln. Die Verf. berücksichtigt hier nicht die Überlieferung diesseits Florence of Worcester, was im Hinblick auf die Ergebnisse des ersten Teiles ganz zu billigen ist. Die Hauptquellen sind hier die Annalen, Nennius, Beda und die obengenannten Hss. *J* und *T*, zu denen noch kommt Hs. *V* (= Vesp. B VI), eine Schwesterhs. von *J* und *T*. Behandelt werden der Reihe nach die Stammtafeln von Kent, Ostsachsen, Ostangeln, Lindisfarne, Mercien, Deira und Bernicia. Die Ergebnisse und Ausführungen der Verf. scheinen mir in dieser Abteilung nicht ganz so überzeugend zu sein wie in der vorigen.

Für die kentische Stammtafel stellt die Verf. drei Fassungen auf: I. Beda I 15, II 5 (Aedilberct—Uoden), II. *VTJ*. (Æđelberht II—Woden Frealafing), III. Nennius (Ecgberth—Geat). Die Unterschiede zwischen den Fassungen sind sehr gering, abgesehen davon, daß I mit Woden, II mit Woden Frealafing, III mit Geat beginnt. Es ist mir zweifelhaft, ob die Unterscheidung von I und II berechtigt ist. Die in Ann. 694 stehende Genealogie Æþelbryht—Wihtred übergeht die Verf.

Zweifelhaft ist mir die Erklärung von den Namensformen *Oeric* cognomento *Oisc* (Sohn von Hengist). Die Verf. glaubt mit Brandl, daß *Oeric* und *Oisc* verschiedene Kürzungen von *Osric* sind. Es ist nun eine wichtige Tatsache, daß in den Ann. Hengists Sohn *Æsc* genannt wird; dies hätte die Verf. erwähnen sollen. Ich bin geneigt zu glauben, daß diese Form die richtige ist, und daß Bedas *oi* ein Zeichen für *ae* ist. Die Schreibung kann auf ir. Einfluß beruhen. Im Ir. fielen *ae (ai)* und *oe (oi)* früh zusammen und werden in der Schrift häufig verwechselt (vgl. Pedersen § 38). Ir. Einfluß auf die nordengl. Schrift ist an sich wahrscheinlich.

Sehr gering sind die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen von der ostanglischen Stammtafel. I liegt bei Nennius, II in *VJT.* vor. Stammvater ist in I Woden, in II Woden Frealafing. Aldwulfs Sohn ist bei Nennius Elric, in *VJT* Ælfwald; Nennius' Lesart ist wohl wie sonst oft korrupt. In anderen Hinsichten stimmen die Fassungen überein, denn *Edilric* in *VJT* entspricht gewiß *Edric* in Nennius.

Von der mercischen Stammtafel unterscheidet die Verf. zwei Fassungen, je nachdem Woden oder Woden Frealafing Stammvater ist; I liegt in Ann. 626, Nennius, Ann. 755 und in Florence of Worc., II in *VJT* vor. Die Einteilung ist m. E. nicht glücklich. Ob Woden oder W. Frealafing Stammvater ist, hat wenig zu bedeuten. In anderen Hinsichten weisen I b und d mit II gemeinsam auffällige Abweichungen von I a und c auf. In I a, c ist Wihtlæg Sohn von Woden, und Offas Sohn heißt *Angelþeow.* In I b, d und II ist zwischen Wihtleg und Woden ein Weothelgeat (Gueadolgeat), in I b, d (Nenn. und Flor.) dazu noch Waga (Gweagon) eingeschoben; Offas Sohn heißt *Angengeat* (bei Nenn. verstümmelt zu *Ongen*). Mir scheint es, die Annalenredaktionen bilden eine Fassung I, die übrigen eine Fassung II.

Etwas Ähnliches gilt von der deirischen Stammtafel. Zwei Fassungen werden wieder aufgestellt, je nachdem Woden oder Woden Frealafing Stammvater ist. Hier scheint mir der springende Punkt zu sein, ob Westerfalca (Uestorualcna) unmittelbar auf Sæfugel folgt oder nicht. Ersteres ist in I a (Ann. 560), letzteres in I c (Flor.) und II (*VJT*) der Fall. I c schiebt zwischen Westorwalcna und Sæfugol sowohl Seomel wie Swærta ein, während II nur Soemel hineinschiebt. Auch hat I a *Westerfalca*; I c und II haben *Westorwalcna* (*Uestorualcna* u. dgl.). Nennius' Text

(I b) gehört mit I c nahe zusammen, ist aber arg verderbt. Teils steht statt *Wægdæg Beldeyg*, und nach ihm ist Brond unrichtig hineingetragen worden. Teils sind von der Reihe Siggar, Swæbdæg, Siggæt (aus leicht ersichtlichem Grunde) die zwei letzteren übersprungen worden. Nennius fährt fort mit Sebald, Zegulf (= Sæfugel in den übrigen Redaktionen); dann folgen Soemil, Sguerthing, Giulglis (gegen Swærta, Seomel, Westorwalcna, Wilgels bei Flor.). Nennius hat offenbar — sehr nachlässig — eine Stammtafel kopiert, die nach dem Typus in *VJT* aufgestellt war. Die Vorlage hatte etwa Wilgels Westorwalcning – Westorwalcna Soemling – Soemil Swærting, Swærta Sæfugling usw.

Die etymologischen Vorschläge der Verfasserin sind m. E. nicht immer überzeugend oder glücklich. *Bubba* z. B könne eine der zahlreichen Ableitungen von *burg* sein, z. B. *Burgbeorht* (S. 99 f.). Dieser Name ist unbelegt, und ich kenne keinen anderen Namen auf *Burg-*, der ein zweites Glied mit anlautendem *b-* hat. Bedenklich ist die Herleitung von *Cweldgils* aus *Cadwal(d)-gîsl* (S. 101). — *Wadolgeat* (ein Name von Wodens Sohn) habe als zweites Glied ein Wort mit der Bedeutung 'Art, Geschlecht' (S. 105). Das ist gewiß abzuweisen; vgl. an. *Gautr*. das ein Beiname Odins ist. — *Offa* ist sicherlich nicht eine Kurzform von ae. *Oftfór* (S. 105); ich vermute, der Name hängt irgendwie mit *Wulf-*, *-wulf* zusammen (vgl. adän. *Uffo* bei Saxo). — Die Gleichstellung von *Wehta* (Kent) und *Wægdæg* (Deira) überzeugt nicht (S. 113). — Die Deutung von *Gewissi* als 'Leute des Westens' (S. 115) erwartet man nicht in einer wissenschaftlichen Arbeit aus dem Jahre 1918 zu finden; vgl. zum Namen Müllenhoff, Beowulf 63; Erdmann, Über die Heimat und den Namen der Angeln, S. 101.

Aber auch wenn die obigen Ausstellungen berechtigt sind, ist die Abhandlung eine sehr wertvolle und verdienstliche Leistung, die über das gewöhnliche Maß der Dissertationen bedeutend emporragt. Eine Belesenheit wie die der Verfasserin ist in einer Erstlingsarbeit sehr selten. In der Tat läßt sich wohl vermuten, daß ohne den Beistand Professor Brandls, der sich, wie die Verfasserin S. 117 besonders hervorhebt, in außergewöhnlicher Weise für den Fortgang ihrer Untersuchungen interessiert hat, eine Vollständigkeit, wie sie besonders in dem ersten Teile hervortritt, kaum erreicht worden wäre.

Lund. Eilert Ekwall.

Max Kaluza, *Chaucer-Handbuch für Studierende.* Leipzig 1919, Bernhard Tauchnitz, 248 SS. 8°.

Das Buch bietet, wie das Vorwort verspricht, eine reichhaltige Auswahl aus Chaucers Werken und alles, was zu deren Verständnis erforderlich ist. — Die bisher übliche Deutung des Namens *Chaucer* < lat. *calcearius* 'Strumpfwirker, Schuhmacher' verwirft K., da der Name sonst hätte häufiger vorkommen müssen; im Anschluß an einen Aufsatz im *Athenaeum* (vom 4. Februar 1899, S. 145 ff.) leitet er den Namen aus *chaufecire* 'Wachswärmer' ab als der Bezeichnung desjenigen Beamten der kgl. Kanzlei, der das zum Siegeln nötige Wachs anzuwärmen hatte. Die Hauptstütze dieser Erklärung ist der Umstand, daß in einigen älteren Urkunden die Formen *Chaucer* und *Chaufecire* als gleichbedeutend mit einander abwechseln.

Das ganze Werk ist natürlich, seiner Aufgabe gemäß, in knappster Kürze abgefaßt, zu der aber gelegentliche überflüssige Wiederholungen nicht recht passen: so wird z. B. der Tod von Chaucers Frau zweimal erwähnt (S. 7 und 8), ebenso die erste Gesamtausgabe der Werke Chaucers von Thynne und die nächsten Ausgaben (S. 10 und 12), ferner die ältesten Drucke der *Canterbury Tales* (S. 12 und 113: hier ist 1484 als Caxtons Druckjahr wohl nur ein Druckfehler; S. 12 ist das richtige Jahr 1483 angegeben.

Verdienstlich ist der Abdruck des französischen Originals neben Chaucers englischer Nachahmung, z. B. bei den Proben aus dem ABC oder aus dem Rosenroman.

Zu kritischen Bemerkungen geben am ehesten die Abschnitte über Chaucers Versbau und über seine Sprache Anlaß. Sonderbar ist es, daß K. seine Beispiele in ersterem Abschnitt S. 210—212 fast allein dem Prolog zu den *Cant. Tales* entnommen hat; dadurch wird der Anschein einer gewissen Einseitigkeit in der Auswahl der Beispiele erweckt. Nicht ganz genau ist die Behauptung (S. 211), romanische Wörter hätten im Reime stets die ursprüngliche Endbetonung. Für die meisten Fälle trifft das zu, aber beachtenswerte Ausnahmen sind Cant. T. D 320 und 1548: *Ális* < fz. *Alíce : tális,* HF 622: *dýtees* = ne. *ditties* < afz. *dités : lýte is,* und MP 23,16: *dýte* = ne. *ditty* < afz. *dité : despýte : plýte* (vgl. meine Bearbeitung von ten Brinks *Chaucers Sprache u. Verskunst*[3] § 325). Auch der Satz (S. 213) »Assonanzen kommen nie vor« ist nicht ganz ausnahmslos (vgl. Troil. II 884: *syke : endyte : whyte).*

Im übrigen weist der metrische Abschnitt manche selbständige Beobachtungen auch gegenüber ten Brink auf, die beweisen, daß K. auf metrischem Gebiete wohl bewandert ist und eigene Forschungen gemacht hat.

Obgleich die zweite Auflage von ten Brinks Büchlein über Chaucer (1899) gegenüber der ersten (1884) nur wenig Veränderungen aufweist, hätte sie doch an Stelle dieser (S. 216) genannt werden sollen.

Zu Einzelheiten des grammatischen Abschnitts habe ich folgendes zu bemerken: Zu S. 217. In *twenty* ist die Verkürzung des *e* schon im Ae. eingetreten. In *sister* beruht das *i* nicht auf ae. *y*, sondern auf anord. *systir;* dem *u* in *suster* entspricht im Ae. auch nicht *y*, sondern *swuster (sweostor)*. Ungenau ist die Angabe, in *children, hindre* sei *i* aus *ī* verkürzt worden; die Verkürzung, die in *child. hind* eintrat, ist vielmehr durch das unmittelbar auf die längenden Konsonantenverbindungen *-ld, -nd* folgende *r* in *children, hindre* verhindert worden, in denen vermutlich das *i* niemals lang gewesen ist. Das *i* in *nosethirles* ist nicht durch Verkürzung entstanden (ae. *nosþyrel)*. In *covere* liegt nicht *ŏ*, sondern *ŭ* vor. — S. 218. *wolde* hat nicht *ŭ*, sondern *ŏ* (vgl. ten Brink[3] § 17, Anm. 2). — S. 219. Ungenau und für den Anfänger unverständlich ist die Ableitung des *ē* in *nede, sleve, bileve, alese, shene* aus ae. *īe*, da das *ē* hier angl. *ē* (i = Umlaut von *ēa*) in ae. Zeit entspricht, und ae. *īe* nur dem Ws. zukommt. Andern Ursprungs ist das *ē* in *chese* < ae. *čēse* = ws. *cīese* < *cēasi* (Diphthongierung nach dem Palatal) < *cǣsi* < lat. *cāseus*, *-tene* < ae. *-tēne* = ws. *-tīene*, *stele* < ae. *stēle* = ws. *stīele, stȳle;* in ae. *tēne, stēle* liegen kontrahierte Formen vor. — Wieder anderer Herkunft, wie auch K., aber auch wieder mit der irreführenden Ableitung des *ē* aus ae. *īe*, hervorhebt, sind *dere* < ws. *dēore* neben *dīere*, und *stere* mit südöstl. *e* < ae. *styrian;* in *here* = *to hear* dagegen, das K. mit *dere* und *stere* auf gleiche Stufe stellt, ist das *e* desselben Ursprungs wie in *nede*. — Das *i* in *hine* 'Knecht' geht nicht auf ae. *ȳ* zurück, sondern entspricht ae. *ī* in *hīna*, Gen. Pl. zu *hīwa*. — S. 222, Zeile 6 v. u. lies »stimmhafte« für »stimmlose«.

In einigen Fällen erwähnt K. nur eine einzige Form, wo Doppelformen vorliegen; so wären neben den Formen mit *ū* für *bough, plough, slough, lough, inough* (S. 220) auch die entsprechenden diphthongischen Formen zu erwähnen gewesen, neben *heef* als Praet. zu *heve* (S. 226) auch *haf*, neben dem Part. *cleped* (S. 227)

auch *clept*, neben *wente* als Praet. zu *go(on)* (S. 229) auch *yeede*.

Der grammatische Teil des im übrigen verdienstlichen Buches befriedigt also nicht durchweg.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

G. Bonnard, *La Controverse de Martin Marprelate (1588—1590).* Episode de l'histoire littéraire du puritanisme sous Elizabeth. Genève 1916, A. Jullien. XV + 239 SS.

Schon früh knüpften sich Beziehungen an zwischen den Reformatoren Englands und denen der Schweiz, die ihren Oxforder und Cambridger Kollegen wertvollen fachmännischen Rat erteilen konnten. Als die englischen Reformatoren unter Maria der Blutigen fliehen mußten, fanden sie in der Schweiz gastliche Aufnahme. Es entstanden englische Kirchen in Straßburg, Frankfurt, Aarau und Genf. Die fünf Jahre der Verbannung verfehlten nicht, eine in einer bestimmten Richtung gehende Wirkung auf die Engländer auszuüben. In der Schweiz wurde ihnen der kirchliche Individualismus, der im Gegensatz zu ihrem englischen kirchlichen Monarchismus stand, so recht vor Augen geführt, und sie kehrten als überzeugte Demokraten in ihre Heimat zurück, wo sie unter der jungen Königin die anglikanische Kirche nach helvetischem Muster umzugestalten hofften. Elisabeth aber betrog ihre Hoffnungen aufs grausamste. Sie, die Autorität und Pomp liebende, organisierte die Kirche auf der Basis eines Kompromisses zwischen dem alten und dem neuen System. Die zurückgekehrten Refugianten verfolgten zunächst die Taktik der praktischen Mitarbeit im Rahmen der kirchlichen Verfassung, in der Hoffnung, eine bessere Zukunft werde es ihnen ermöglichen, die Reform später gründlich durchzuführen. Die Uniformitätsakte wurde nicht strenge innegehalten, und es blieb dem einzelnen Geistlichen unbenommen, nach seiner eigenen Art, z. B. als Genfer Flüchtling, nach dem kalvinischen Kultus zu zelebrieren. Als dann aber Elisabeth mit Karl von Österreich zwecks einer Heirat zu liebäugeln begann, kehrte sie die Katholikin viel stärker heraus und befahl Erzbischof Parker die Uniformitätsakte in strenge Anwendung zu bringen. Der Erzbischof veröffentlichte daraufhin 1566 die *Advertisements*, die das Tragen des Chorhemdes und die genaue Beobachtung des Rituells des anglikanischen Gebetbuches verlangten und die Renitenten mit

bAsetzung bedrohten. In London allein wurden 37 Geistliche ihres Amtes enthoben.

Jetzt entwickelt sich der Kampf zwischen Heiß und Lauwarm und wiederholt sich 1566—1588 Jahr für Jahr mit derselben Eintönigkeit. Seit 1584 weisen die presbyterianischen Puritaner mit besonderem Eifer auf das Neue Testament hin, das eine von Christus festgelegte, der anglikanischen Hierarchie zuwiderlaufende kirchliche Organisation beschreibe. Durch Flugschriften versuchten sie ihre Ideen zu verbreiten. Die Anglikaner antworteten aus Pflichtgefühl, waren sie ja doch oft innerlich mit den Puritanern einverstanden. Da brachte im Jahre 1588 der Marprelate-Handel wieder Leben in den stockenden religiösen Kampf jener Tage.

G. Bonnard, Privatdozent der englischen Philologie an der Universität Lausanne[1]), hat es sich zur Aufgabe gemacht, diesen Handel auf Grund aller einschlägigen Dokumente eingehend darzustellen, und zwar sowohl vom literarhistorischen als auch vom kirchengeschichtlichen Standpunkte aus. Ich bin selbstverständlich nicht in der Lage, die Arbeit der Nachprüfung der umfangreichen Forschungen, die Bonnard sich aufgebürdet hat, auf mich zu nehmen. Ich kann hier nur den Eindruck der unbedingten Zuverlässigkeit feststellen, den seine Abhandlung in mir hinterlassen hat. Dafür sprechen auch die im zweiten Teile des Buches untergebrachten gelehrten Anmerkungen, Appendices und Bibliographien. Betonen möchte ich auch die große Sorgfalt, mit der Flugschrift um Flugschrift analysiert wird, das feine literarische Empfinden, das jede Schrift, sei sie puritanisch oder anglikanisch, auf ihren künstlerischen Gehalt, wenn er bisweilen auch noch so gering ist, prüft, den Spürsinn des Historikers, der aus den Dokumenten alles brauchbare herauszufühlen und durch die Anekdoten der Marprelatschen Pamphlete wie durch offene Fenster in das Kulturleben jener Zeit zu blicken weiß. Der Verfasser bezeugt eine große Liebe zur Sache, reizen ihn doch gerade als Westschweizer, wie er im Vorwort selber gesteht, die Probleme des englischen Protestantismus in besonderem Maße. So ist es ihm möglich gewesen, bei aller philologischen Genauigkeit nicht langweilig zu werden. Am liebsten wird man natürlich die rein historischen Kapitel lesen.

---

[1]) Seitdem das obige geschrieben wurde, ist B. zum Professor der englischen Philologie an den Universitäten Neuchâtel und Lausanne ernannt worden.

Hübsch dramatisch hat Bonnard das Auftreten von Martin Marprelate inszeniert. In Kingston druckt der kecke Buchdrucker Robert Waldegrave im geheimen eine zweite Auflage der gefährlichen *Exhortation* des jungen presbyterianischen Geistlichen John Penry der eine Bittschrift an die Lords des Geheimen Rates beigefüg war, die heftige Angriffe auf die Verteidigungsschrift des Dekan Bridges von Salisbury enthielt. Da kommt Penry aus Northampton nach Kingston zurück und läßt sofort die umfängliche Bittschrift mit der Attacke auf Bridges entfernen. Warum? Es war etwas dazwischen gekommen. Martin Marprelate, der große Kämpe des Puritanismus, war aufgetreten. Penry hatte in Northampton den tapferen puritanischen Junker Job Throckmorton auf Haseley besucht. Beide waren zur Einsicht gekommen, daß sie mit den bis herigen, rein sachlich theologisch erörternden Streitschriften nichts ausrichten würden. Sie mußten bedenken, daß das Merry Old England, das England der Komödien und Satiren, anders anzufassen war. Scherz, Witz und Spott mußten zu Hilfe kommen. Die Lacher mußten auf ihrer Seite sein. Sie erfanden eine fiktive Person, Martin Marprelate, die ihre kecken Sendbriefe in die Welt hinausschickt. Penry lieferte die theologischen Argumente, Throckmorton komponierte die Satire. Die erste Flugschrift sollte die tollste sein und sogleich durch ihre Keckheit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Dann wollte man versuchen, das Sachliche in die Scherze und Witze einzuflechten. So entbrennt der Kampf der Geister. Hat Martin seinen Schachzug gemacht, antwortet der Erzbischof Whitgift mit seinem anfänglich noch ungeschickten Gegenzug. Der gelehrte und erfahrene Bischof von Winchester, Thomas Cooper, antwortet im Januar 1589 auf die zweite Martinsche Schrift, ruhig, sachlich, gediegen. Aber er gibt die Nichtgöttlichkeit der episkopalen Institution zu. Der anglikanische Draufgänger fehlt. Er erscheint in der Person des Canonicus von Westminster, Bancroft, der in seiner Predigt vom 9. Februar 1589 beim Kreuz von St. Paulus den Martinisten in ihrer eigenen Münze heimzahlt, d. h. aus der Bibel Argumente für die hierarchische und gegen die presbyterianische Organisation herausholt. Bancroft ist es auch, der dem Erzbischof klarmacht, daß er in seinen Gegenpamphleten einen neuen Ton, den Ton der Spottschrift, anschlagen muß. Jetzt winkt die anglikanische Autorität den großen zunftmäßigen Schreibern jener Tage, einem Lyly, einem Green, einem Nash. Sie sollen es schaffen. Es kommen die Parodie, die

Komödie, das Moralitätsstück, die Maske, der Morristanz und stellen sich nacheinander der Kirche zur Verfügung. Sie tragen so dick auf, daß es der öffentlichen Meinung zu viel wird.

Dabei ahnte man nicht, unter welchen Nöten Martins Pamphlete gedruckt wurden. Nie konnte eine Druckereipresse lange an demselben Orte bleiben. Ihr Standort mußte oft gewechselt werden. Auf Umwegen, in Körben verpackt, wurden Typen und Presse von Ort zu Ort geschafft. Man arbeitete auf dem Landsitze eines puritanischen Junkers, dessen Hilfe man sich zu Nutze zog, oder in einem alten Kloster, das sich auf dessen Besitztum befand. In einem wichtigen Augenblick läßt sie der Drucker Waldgrave im Stich und zieht nach Frankreich. Ein neuer Drucker, John Hodgkins in London, springt in die Lücke. Schließlich erreicht der lange Arm des Gesetzes die Mithelfer, Hodgkins, seine beiden Setzer, Mr. und Mrs. Wigston, in deren Hause in Wolston Pamphlete gedruckt wurden, Sir Richard Knightley, der einst seinen Landsitz Fawsley House den Druckern zur Verfügung gestellt hatte, und Hales. In London jubeln die Kleriker, und eine Flugschrift *Martins Months Minde* verkündigt Tod und Begräbnis des Martin Marprelate. Aber die eigentlichen Führer der Rotte hatte man nicht entdeckt — Penry und Throckmorton, die noch zu einem letzten Schlage ausholen und in ihrer *Protestation* das letzte Lebenszeichen von sich geben. Schon wieder fürchtet der Erzbischof, daß der Kampf von neuem beginne und macht Lyly und die Komödienschreiber wieder mobil. Aber Martin hat ausgespielt. Penry flieht nach Schottland, kehrt später unvorsichtigerweise nach England zurück, wird ergriffen und gehängt. Throckmorton verhält sich ruhig auf seinem Landsitz, wird nachträglich verurteilt, aber wieder freigesprochen. Die andern büßen schwer, die Reichen durch hohe Geldstrafen, die Armen durch langjährige Einkerkerung. Tapfer und ehrenvoll hatten der Drucker und seine beiden Gehilfen ausgeharrt. Als endlich die Folter angewendet wurde, verrieten die zwei Gesellen das wenige, das sie wußten, während Hodgkins kein Geständnis abgezwungen werden konnte. Die Enthüllung war durch den Buchdrucker Sharpe gekommen, der freiwillig seine Schuld gestand und durch Nennung aller Namen glimpflich davonzukommen glaubte. Er büßte aber wie die andern.

Bonnard spricht im Vorwort die Befürchtung aus, er werde das größere Werk, das den Ursprung und das Werden des Puritanismus behandeln soll, zu dem die vorliegende Arbeit nur einen

Beitrag bilde, wohl nie zu Ende führen können. Wir aber möchten wünschen, daß diese Befürchtung sich nicht bewahrheite.

Z. Z. Basel. Bernhard Fehr.

Stopford A. Brooke, *Ten more Plays of Shakespeare.* London 1919, Constable & Co.

In dem Bande, der zuerst 1913, in einer zweiten Ausgabe 1919 erschienen ist, setzt der Verf. die Besprechung Shakespearescher Stücke fort. Der Reihenfolge nach sind es *Much Ado*, *Twelfth Night*, *Caesar*, *Hamlet*, *Measure for Measure*, *Othello*, *Lear*, *King John*, *Henry IV.* A und B und *Henry V.*, die in je einem Aufsatz behandelt werden. Offenbar sind es zunächst Vorträge gewesen, die vor einem Laienpublikum gehalten wurden, und wenn auch bei der Drucklegung manches geändert und ergänzt sein mag, so haben die Abhandlungen doch diesen Charakter bewahrt. Der Verf. war gezwungen, Rücksicht auf das Bildungsniveau seiner Zuhörer zu nehmen, und daraus erklärt es sich, daß er schwierigen Fragen vorsichtig aus dem Wege geht. Bei der Behandlung des Charakters der Olivia (S. 48 ff.) beispielsweise drängt alles auf die Erörterung des Problems der Willensfreiheit, aber da diese sich kaum im Rahmen eines Vortrages erledigen ließ, unterbleibt sie, und wir werden mit einem mageren Zitat abgespeist. Im *Caesar* ist es gewiß sehr interessant, die Gestalten des Dramas mit denen Plutarchs zu vergleichen, aber um diesen Vergleich mit innerer Berechtigung anzustellen, müßte zunächst die Vorfrage geklärt werden: hat der Dichter wirklich mittelbar nach Plutarch oder, was nach den Arbeiten von Boecker und Sarrazin[1]) sehr wahrscheinlich ist, nach einer klassizistischen Tragödie gearbeitet, wo er die Charaktere des Cäsar und des Brutus schon mehr oder weniger fertig vorfand. Das ist keine philologische Doktorfrage, sondern von größter Wichtigkeit für die Entwicklung des Dichters; denn falls diese Menschen sein eigenstes Werk sind, so hat es in seinem Leben, vermutlich unter dem Einfluß der politischen Ereignisse, eine Zeit gegeben, wo er seiner sonstigen Auffassung der menschlichen Natur untreu geworden ist und Wesen geschaffen hat, die nicht aus Leidenschaft, sondern nach Grundsätzen und vernunftgemäßer Erwägung handeln. Auf derartige Fragen hat der Verfasser keine Antwort. Dringen seine Ausführungen somit

---

[1]) Vgl. meine Anzeige im 48. Band dieser Zeitschrift, S. 441 ff.

nicht sehr in die Tiefe, so entschädigt er durch zahlreiche feine ästhetische Beobachtungen, sei es, daß er auf bisher übersehene Schönheiten Shakespeares aufmerksam macht, sei es, daß er Bekanntes in einem neuen Lichte zeigt. Dafür wollen wir ihm aufrichtig dankbar sein. Auch zu den Charakteren hat er vielfach etwas Neues und Eigenartiges zu sagen. Seine Auffassung Cordelias, in der er nicht die alles verzeihende Dulderin, sondern bei aller Güte ein leidenschaftliches Weib sieht, leuchtet mir völlig ein; mehr als befremdlich dagegen ist die Ansicht, daß Shakespeares Sympathien in *Coriolan* auf seiten der Tribunen seien, und daß Brutus die englische Freiheit verkörpere. Seine demokratische Neigung spielt dem Verf. hier und auch an anderen Stellen einen übeln Streich, und mit allen Mitteln sucht er den Dichter selbst zu seinem Partei- und Gesinnungsgenossen zu stempeln. Wenn das Volk im *Caesar* so jammervoll erscheint, so ist es durch den Imperialismus (S. 82) korrumpiert; aber in *Coriolan* erscheint es nicht eine Spur besser, und der damalige römische Agrarstaat war von einer imperialistischen Politik himmelweit entfernt!

Stopford Brooke stellt sich mit erfreulichem Mut rückhaltlos auf den Standpunkt der ästhetischen Kritik, der Betrachtung *ex nunc*. Ist Shakespeare der große Dichter, so muß er es auch für uns sein, ohne daß wir historischer Hilfsmittel zur Erkenntnis seiner Größe bedürfen. So richtig dieser Standpunkt in der Theorie ist, so zeigt sich doch, daß er in der Praxis nicht restlos durchzuführen ist, wenigstens nicht ohne schwere Schädigung des Dichters selber. Auch er hat der Zeit stellenweise seinen Tribut gezollt, und in solchen Fällen muß die historische Betrachtung der ästhetischen zu Hilfe kommen. Es hat keinen Zweck, in *Much Ado* Claudio und den Prinzen wegen ihres Verhaltens mit empörten Worten zu tadeln, beide tun nur das, was nach damaliger Anschauung ihr gutes Recht war. *Othello* würde dem Verf. nicht so viele Rätsel aufgeben und nicht so unwahrscheinlich erscheinen, wenn er die anders geartete Auffassung der Ehe vor 300 Jahren in Betracht ziehen wollte. Sie gründete sich nicht auf Vertrauen, sondern auf das Mißtrauen des Ehemannes, und die Eifersucht des Gatten, wenigstens innerhalb gewisser Grenzen, galt als Tugend, wie Bandello I 34 sagt, als *cosa lodata e necessaria*. Auch die Ermordung Rosenkrantz' und Güldensterns ließe sich wohl mit der sonst gut gelungenen Charakterschilderung Hamlets vereinigen, wenn Stopford Brooke dem 16. Jahrh. etwas Rechnung tragen

wollte. Aber selbst wenn man das nicht tut, wenn man Hamlet ausschließlich unter dem heutigen Gesichtspunkt betrachtet, wird man schwerlich zu dem Schluß kommen, daß diese Tat *a blot on the play* (S. 124) sei. Der Verf. hat für die Leidenschaftlichkeit der Shakespeareschen Menschen treffende Worte, aber wenn sie sich in Praxis umsetzt und alle Dämme des Wohlanstandes und der Humanität niederreißt, dann überkommt ihn ein gelindes Grausen. Was bei Shakespeare unerreichbar und über dem Wechsel der Jahrhunderte erhaben ist, das ist die psychologische Entwicklung der Charaktere, aber daß diese bisweilen von Motiven ausgeht und zu Folgen kommt, die nur seiner Zeit angehören, das mag man bedauern, aber abstreiten läßt es sich nicht. Mit gutgemeinten Modernisierungsversuchen leistet man dem Dichter einen schlechten Dienst; es kommen dabei so verunglückte Darstellungen wie die Stopford Brookes von *Heinrich V.* heraus, wo er Shakespeare seinen eigenen Pazifismus und seine Abneigung gegen Krieg und Blutvergießen unterschiebt. Doch von den Königsdramen wollen wir lieber schweigen. Kann uns schon dieser unschätzbare patriotische Besitz mit Neid erfüllen, so ist der berechtigte Stolz, mit dem der heutige Engländer auf diese Dichtungen und auf den seitdem andauernden siegreichen Aufstieg seines Landes blicken darf, für einen Deutschen in diesen Tagen doppelt schmerzlich, – beinahe unerträglich. Notiz wollen wir nur von der Empörung des Verf. über den Tod von 12 000 Nichtkämpfern nehmen, von Frauen und Kindern, *these innocent defenceless folk*, die infolge der von den Engländern über Rouen verhängten Hungerblockade umkamen.

Berlin. Max J. Wolff.

Schöttner, *Über die mutmaßliche stenographische Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares 'Romeo und Julia'*. Leipzig 1918, Koehler.

Die Ansicht, daß die erste Quarto des *Romeo* auf stenographischem Wege entstanden ist, ist schon früher in mehr oder weniger bestimmter Form ausgesprochen worden. Insofern bietet die vorliegende Arbeit nichts Neues, aber was bisher fehlte, war der schlüssige Beweis, und diesen liefert der Verf. in überzeugender Weise und in einer klaren, zielsicheren Darstellung, die in einem Erstlingswerk doppelt anerkennenswert ist.

Auf diese allgemeine Anerkennung muß sich ein Referent, der nur über moderne stenographische Kenntnisse verfügt, beschränken. Sch. gibt zwar eine gute Darstellung des Brightschen Stenographensystems sowie der ihm anhaftenden Mängel, aber um ein selbständiges Urteil in der Frage zu fällen, dazu gehört eine Vertrautheit mit diesem System, die nur durch praktische Übung erworben werden kann. Ich muß es also bei der Feststellung bewenden lassen, daß mich die Ausführungen des Verf.s überzeugt haben, daß Q. 1 auf einer stenographischen Nachschrift beruht, und daß bei dieser Nachschrift die Brightsche Methode angewendet worden ist.

Natürlich sind damit die Abweichungen zwischen Q. 1 und Q. 2 nicht völlig erklärt, das erkennt auch Sch. an. Er rechnet neben Abweichungen, die dem Stenographen, seinem mangelhaften System und seiner persönlichen Unsicherheit zur Last fallen, mit solchen, die durch die Schuld des Dramaturgen, der Schauspieler und des Setzers verursacht sind. In diesem Teil der Untersuchung verliert der Verf. den festen Boden unter den Füßen, die Verteilung der Schuld auf die verschiedenen Sünder ist willkürlich und wissenschaftlich nicht begründet, vor allem aber fehlt eine grundlegende Untersuchung, in welcher Weise der Dichter selbst, was Sch. ja prinzipiell zugibt, an diesen Abweichungen beteiligt ist. Wenn Q. 1 eine stenographische Niederschrift ist, so soll Q. 2 nach einer auch schon früher aufgestellten Ansicht ein Bühnenmanuskript sein. In dieser Erklärung liegt eine Übertragung moderner Zustände auf Shakespeares Zeit. Goethe dichtete den *Götz* und richtete ihn dann nachträglich für die Bühne ein; bei Shakespeare, der nur für das Theater schrieb, kann man sich kaum vorstellen, daß er seine Stücke erst in einer anderen Fassung als der bühnenmäßigen hergestellt habe. Änderungen mögen auf den Proben vorgenommen sein, aber diese vollzog der Dichter, wenigstens solange er der Bühne angehörte, selber, und da er die Aufführung als die einzig mögliche Erscheinungsform seiner Werke ins Auge faßte, so bedeuteten diese Änderungen kein Kompromiß mit dem Theater, sondern authentische Verbesserungen. Der eigentliche Abschluß eines Dramas fand damals auf der Bühne statt, nicht wie heute am Schreibtisch.

Das sind alles Bedenken, die sich im Rahmen einer Besprechung nur andeuten lassen; es sollte hier nur darauf hingewiesen werden, daß die Frage nach der Bewertung der ver-

schiedenen Quartos von einer befriedigenden Lösung noch recht weit entfernt ist.

Berlin. Max J. Wolff.

Gertrud Landsberg, *Ophelia, die Entstehung der Gestalt und ihre Deutung.* (Neue Anglistische Arbeiten 1.) Pr. M. 3,20.

Radebrecht, *Shakespeares Abhängigkeit von John Marston.* (Neue Angl. Arb. 3.) Pr. M. 4,40. Cöthen 1918, O. Schulze.

Die *Neuen Anglistischen Arbeiten*, die von Schücking und Deutschbein gemeinsam herausgegeben werden, wollen wir willkommen heißen. In den vorliegenden Heften 1 und 3 (Nr. 2 behandelt ein grammatisches Thema) spürt man den Einfluß Schückings. Er äußert sich bei der ersten Arbeit in der Tendenz, zwar nicht Shakespeares dichterische Fähigkeiten, wohl aber seine schöpferische Selbständigkeit sehr gering einzuschätzen. Nach Ansicht der Verf. ließ er sich als gewiegter Bühnenpraktiker stets von der literarischen Strömung des Augenblicks treiben, machte, wenn auch in verbesserter Form, jede Tagesmode mit und änderte an seinen Vorlagen nur so viel, als ihm für den Kassenerfolg unbedingt notwendig erschien. Die Auffassung mag bei einigen Stücken zutreffen, bei andern ist sie nachweisbar falsch. Der Dichter baute gern auf bewährter Grundlage, aber ein inneres Bedürfnis, ein Essentiale seines Schaffens war die starke Anlehnung nicht. Das zeigt am klarsten der *Othello.* Wer auf Grund der Novelle des Cinthio die Gestalt der Desdemona schaffen konnte, hätte wohl auch, um das Zwischenglied des *Urhamlet* beiseite zu lassen, nach Belleforest die Ophelia entwerfen können. Wenn man das zugibt, so entfällt die zwingende Notwendigkeit für die vorliegende Untersuchung. Das historische Werden der Persönlichkeit Ophelias, wie es hier geschildert wird, sinkt zu einer bloßen Möglichkeit herab, und wie ich zu meinem Bedauern sagen muß, zu einer recht schlecht begründeten. Vermutung wird auf Vermutung, Annahme auf Annahme gehäuft, und wenn von ihnen nur eine nicht Stich hält, so stürzt der ganze luftige Bau rettungslos zusammen. Selbst romantische Ritterdramen, von denen nicht das geringste bekannt ist, müssen zum Beweis herhalten, daß Ophelia einem damals geläufigen Typus entsprach. Man kann die Frauengestalten Shakespeares oder der Elisabethaner zu Typen zusammenfassen, aber diese Typen sind doch nur Abstraktionen *post rem,* keine zwingenden Gesetze *ante rem,* in denen sich das

dichterische Schaffen bewegen muß. Das Arbeiten mit Parallelen artet zum Unfug aus. Mag Kyd die *Spanish Tragedy* und den *Urhamlet* geschaffen haben, darum braucht doch Ophelia weder wie Bellimperia zu handeln noch ihr zu gleichen. Von dem *Urhamlet* kann man sich wohl auf Grund ähnlicher Erscheinungen ein ungefähres Bild machen, aber diese Methode muß versagen, wenn sie überspannt wird, und wenn mit ihr der Charakter und die Handlungen einzelner Personen errechnet werden sollen. Das ist eine Pseudomathematik, die nur zu Scheinresultaten führt.

Auch mit der Deutung Ophelias im zweiten Teil der Arbeit kann ich mich nicht einverstanden erklären. Die Verf. kommt in Nachahmung des nicht einheitlichen *Hamlet* zu einer zwiespältigen Ophelia, in der sich Kydsche und Shakespearesche Bestandteile unausgeglichen verbinden. Der Wunsch ist der Vater dieser Erklärung, denn wäre Ophelia wirklich so, dann wäre das der beste Beweis für die historischen Ausführungen des ersten Teiles. Aber jede Aufführung, und mag sie noch so schlecht sein, überzeugt von der Einheitlichkeit der Gestalt. Freilich wenn man (S. 7) meint, daß Ophelia nach IV 5 auf die Handlung nicht mehr einwirkt, daß ihr Tod für das Vorgehen des Laertes belanglos ist, und daß »die seltsame Szene am Grabe, die wohl hauptsächlich der Entfaltung eines *fit* des melancholischen Hamlet dient, ohne Schädigung der Handlung fortzudenken ist«, so erschwert man sich das Einfache und schafft zu dem Hamleträtsel ein Opheliarätsel.

Wertvoller erscheint mir die zweite Arbeit von Radebrecht. Es gelingt ihm, in klarer Weise darzulegen, daß eine äußerst enge Verbindung zwischen Marstons *Antonio und Mellida* sowie Shakespeares *Hamlet* besteht, und daß der größere Dichter der empfangende Teil, der kleinere der gebende war, vorausgesetzt, daß die zurzeit akzeptierten, allerdings sehr anfechtungsfähigen Angaben über die Entstehung beider Stücke richtig sind. Solange in dieser Beziehung ein Zweifel besteht, möchte ich an Shakespeares Priorität festhalten.

Weniger bedeutungsvoll sind die Ähnlichkeiten zwischen Marstons *Malcontent* auf der einen und *Othello* sowie *Lear* auf der anderen Seite. Von einer Abhängigkeit kann man kaum sprechen, allenfalls von einer auf zeitlichen und literarischen Momenten beruhenden Gleichartigkeit in untergeordneten Punkten.

Falsch ist, daß Shakespeare sich an dem Theaterstreit wenig

oder gar nicht beteiligt haben soll; aus *Return from Parnassus* wissen wir das Gegenteil. Auch die gesellschaftliche Kluft, die angeblich Shakespeare von Marston getrennt hat, beruht auf willkürlicher Annahme, er konnte so gut wie mit Jonson und Beaumont mit einem verkrachten Juristen wie Marston verkehren.

Berlin. Max J. Wolff.

Maria Vohl, *Die Arbeiten der Mary Shelley und ihre Urbilder.* (Anglistische Arbeiten. herausgegeben von Levin L. Schücking.) Heidelberg 1913, Carl Wintersche Universitätsbuchhandlung.

Eine mit Umsicht und kritischem Blick aus dem vollen Material herausgearbeitete Studie, die in eine Lücke der Shelleyforschung greift und zumal in Deutschland, wo die Werke der Mary Shelley selten vollzählig aufzutreiben sind, willkommen sein muß. Schade nur, daß aus der eingehenden, mit Verständnis und Liebe durchgeführten Betrachtung der einzelnen Schriften und Romane als Endergebnis nicht die literarische Persönlichkeit der Verfasserin in so scharfem Umriß hervorspringt, als es möglich und wünschenswert wäre. Indes hat man Grund, auch für das Gebotene dankbar zu sein.

Unter den für *Frankenstein* in Betracht gezogenen Einflüssen dürfte neben Godwins *Caleb Williams* — und jedenfalls mehr als die "*german horrors*" — der in Diodati gelesene *Faust* in Betracht kommen. Der Ehrgeiz, die Grenzen des menschlichen Wissens zu erweitern und dadurch die Schranken des Daseins zu durchbrechen, der dem Alchymistentreiben Frankensteins einen Zug ins Großartige gibt, ist faustisch angehaucht.

Das von ihm geschaffene Ungeheuer, das seinen zerstörungssüchtigen Haß vor sich selbst als unerwiderte Liebe entschuldigt, ist von einem sentimentalen Rationalismus erfüllt, der es einem Franz Moor ungleich näher rückt als der möglicherweise gemeinsamen Quelle: Richard III. Auf Marys Bekanntschaft mit Schiller deutet auch ihre Wahl des Namens *Ferdinand Eboli* (1829) für den Titelhelden einer Novelle. Dennoch sind die ästhetischen Grundsätze, von denen sie sich bewußt leiten läßt, die der romantischen Schule, wie sie Coleridge und Wordsworth bereits 1797 in den *Lyrical Ballads* und in Deutschland Friedrich Schlegel verkündet hatten: Naturwahrheit in der Seelenschilderung bei ungebundenem Schalten der Phantasie mit Wirklichkeitsereignissen.

Mary läßt sich von den herrschenden Strömungen der Roman-

literatur tragen, ohne selbst tonangebend zu werden, und da ihre Tätigkeit die Spanne von 1818 *(Frankenstein)* bis 1839 (Novelle *Euphrasia* im *Keepsake*) umfaßt, erhält ihr Schaffen das Gepräge eines künstlerischen Eklektizismus: Lewis' Schauerromantik, Godwins auf das Seelenleben konzentrierte Technik, Scotts malerisch dramatische, Bulwers auf Spannung berechnete Darstellungsweise ziehen ihre unverkennbare Spur in Marys Romankunst. Hierzu kommt, daß naturgemäß die überragenden Persönlichkeiten ihrer nächsten Umgebung ihr Talent überschatten. Godwins philosophischer Verstand, Shelleys Naturempfinden, Byrons glühendes Temperament stellen in ihren engsten Gesichtskreis eben so viele Hochgipfel, über die ihr Schwung sie nicht emporhebt. Dazu kommt eine gewisse scheue Gebundenheit ihrer Frauenseele, deren Feinfühligkeit vor rückhaltloser Selbstentblößung zurückschrickt, während sie andrerseits in spezifisch weiblicher Subjektivität nicht über ihr eigenes Erleben hinweg kann und immer wieder die Helden ihres eigenen Lebens, ihre eigenen Schicksalstürme und Herzenskämpfe in den Mittelpunkt ihrer Werke rückt. Mit zunehmendem Alter tritt ein Hang zum Conventionalismus — väterliches Erbe, dem die eigene leidenschaftliche Jugend und der unmittelbare Einfluß des urwüchsigen Genies in Shelley und Byron sie entrückt hatte — mehr und mehr in ihr zutage. Sie verwischt in den Shelleygestalten ihrer späteren Romane den Wesenszug seines Freigeistertums, etwa wie man im Bilde eines teuren Toten nicht an einen dunkeln Punkt rühren will. Sie hat nun auch ein Auge für die Schattenseiten seines Charakters, den sie früher nur in der Verklärung des Ideals sah. Während sie selbst sich noch auf dem in den Jugendtagen betretenen gemeinsamen Pfade wähnt, hat sie, am Ziele angelangt, ihren eigenen Weg zurückgelegt, den Weg eines kräftigen Talentes und eines stark und edel empfindenden lauteren Menschen. Den Hauptmangel ihrer Kunst erkennt Vohl richtig in dem inneren Bruch, der sich aus einem Widerspruch in der Absicht und der Ausführung ergibt. Mary verlegt den Schwerpunkt ihrer Romane nicht in die Erzählung, deren Komposition in der Regel schlaff und ungeschlossen ist, sondern in die Charakterschilderung. Ihre Charakterzeichnung aber leidet an einer gewissen Oberflächlichkeit. Sie geht selten über ein bestimmtes Schema, über den allgemeinen Typus hinaus, verfügt nur ausnahmsweise über jene Fülle des persönlichen Details und der kleinen Züge von besonderer Eigenart, die in ihrer Gesamtheit

eine Individualität ausmachen. Auch fehlt es Mary an Humor wie an Naivität. Ihr schönes getragenes Gefühlspathos, der idealisierende Schwung ihrer Darstellung hat für beide in die Bresche zu treten. Aber trotz alledem behauptet sie neben den Größten, an deren Seite das Schicksal sie stellte, ihren eigenen Platz und der Kenner dieser literarischen Periode ist Maria Vohl erkenntlich für ein Buch, das bisher auch in der englischen Shelleyliteratur gefehlt hat.

Wien, Juli 1919. Helene Richter.

REALIEN UND LANDESKUNDE.

Bernhard Guttmann, *Eine Reise nach England.* (Flugschriften der »Frankfurter Zeitung«.) Frankfurt a. M. 1919. 37 SS. Preis M. 1,—.

Der Verfasser dieser interessanten Berichte, die im Dezember in der »Frankfurter Zeitung« erschienen, war als langjähriger Vertreter dieses Blattes bis zum Kriegsausbruch in England ansässig und konnte nach dem Friedensschluß als einer der ersten Deutschen im November 1919 wieder britischen Boden betreten, um an einer Notstandskonferenz des Rates zur Bekämpfung der Hungersnot ("Fight the Famine Council") teilzunehmen, zu der er (zusammen mit Professor Lujo Brentano) eingeladen war. Er sucht in den vorliegenden vier Aufsätzen die wichtigsten Veränderungen festzustellen, die sich im Lauf der fünf Kriegsjahre im öffentlichen Leben Englands vollzogen haben. Daß sich dabei beständig Vergleiche mit deutschen Zuständen ergeben, ist natürlich. Der erste Bericht handelt über »London nach fünf Jahren«, der zweite über »Die Notstandskonferenz«, der dritte über den »Parteienverfall«, und der letzte sucht »Die Mächte der Zukunft« zu schildern.

Manches, was in diesen Aufsätzen geboten wird, konnte man schon englischen Zeitungen entnehmen, — wenn man solche zu Gesicht bekam. Aber die Einzelzüge sind hier durch einen sachkundigen und scharfen Beobachter zu einem lebensvollen Gesamtbild zusammengestellt, das jeder Leser mit Interesse verfolgen wird, auch wenn er mit dem politischen Standpunkt des Verfassers nicht immer sympathisieren kann. J. H.

MISZELLEN.

KEATS' DICHTERISCHE GLOSSE ZU FRANCIS BACON.

Auch Keats hat sein Präludium geschrieben, in dem er die Entwicklung seiner Künstlerseele darstellt. Es ist aber bei ihm nur ein kurzes Gedicht: *I stood tiptoe upon a little hill.* Hier erzählt er uns, wie er in der Betrachtung der Sinnenwelt den gemeinsamen Ursprung aller Dinge, der natürlichen und seelisch menschlichen, erkennt. Es war aber ein langes Ringen mit der zunächst sich spröde gebarenden Natur, das ihm diese Erkenntnis brachte. Als innerlich Erregter kehrt er zu ihr zurück, um jetzt nicht nur ihre Formen, sondern auch die in ihr versteckt liegenden halbmenschlichen Kräfte zu erblicken. Da ist sie ihm etwas Neues, etwas Lebendiges, Ursprüngliches geworden, und er ahnt in ihr das Schaffen jenes künstlerischen Geistes, der auch in den großen Dichtern an der Arbeit ist. Von der Natur zur Menschenseele fließen Kräfte hinüber und herüber. In den Werken der Kunst erkennt er die Spuren des Geistes, der in der Natur waltet, erkennt sogar die Formen, die in der Natur in die Erscheinung treten. Die Dichtung holt sehr oft offensichtlich ihren Stoff unmittelbar aus der Natur. Aber selbst auch da, wo sie das nicht tut, ist sie der Gegenwurf eines durch die Natur hervorgerufenen Eindrucks [1]). Die Natur schafft im Dichter eine gewisse Stimmung, die auf die künstlerische Gestaltung jedes beliebigen Stoffes abfärbt. Ein feines kunstkritisches Empfinden wird den Geist jeder künstlerischen Schöpfung auf die seelische Quelle des Eindrucks einer bestimmten Naturerscheinung zurückverfolgen können:

In the calm grandeur of a sober line,
We see the waving of the mountain pine;
And when a tale is beautifully staid,
We feel the safety of a hawthorn glade.

Also: das Schwanken der Bergföhre — das Wesen dieser Erscheinung senkte sich einst tief in des Dichters Seele — findet

[1]) Ich halte mich hier an den großartigen Kommentar, den Mary Suddard in ihren *Studies and Essays*, Cambridge 1912, 27—30 gibt.

sein Äquivalent in einem majestätisch ruhigen Verse! Der Vers, der begrifflich von ganz andern Dingen als einer beweglichen Bergföhre spricht, ist aber sinnlich seelisch die Vertonung eben dieser Naturerscheinung. Die schützende Wärme einer Schlehdornlichtung ist dichterisch die schöne Gesetztheit einer Erzählung. Verwickelter und vielgestaltiger ist das Naturäquivalent der wollüstigen sinnlichen Stelle eines Gedichtes. Da muß Keats duftbeladene Blumen über uns ausschütten[1]).

Was also im Dichter dieselbe Stimmung erwecken kann, ob Naturerscheinung oder künstlerisch gefügter Wohllaut, ist sich innerlich seelisch wesensverwandt.

Diese prächtigen Verse und ihr schöner Gehalt sind angeregt worden durch eine Stelle in Francis Bacons *Advancement of Learning*. Hier fand Keats im zweiten Buche folgende Sätze:

Trope of Rhetoricke of deceiuing expectation? Is not the delight of the Quauering vpon a stop in Musicke the same with the playing of Light vpon water?

... Splendet tremulo sub Lumine Pontus.

Are not the organs of the scences of one Kinde with the Organs of Reflexion, the eye with a glasse, the Eare with a Caue or Straight determined and bounded? Neither are these onely similitudes, as men of narrewe obseruation may conceiue them to bee; but the same foot-steppes of Nature, treading or printing vppon seuerall Subjects of Matters.

Ein Triller und zitterndes Licht auf einem Wasserspiegel verursachen in uns dasselbe Entzücken! Das ist nicht etwa ein Vergleich. Das ist Identität. Es sind die sich gleichbleibenden Füße der Natur, die an verschiedenem Orte gehen, überall aber die gleichen Spuren hinterlassen. Keats hat an die Stelle der Musik seine eigene Kunst, die Dichtung, gesetzt.

Er las Bacons Buch, als er jung war. In seinem noch erhaltenen Exemplar hat er die von mir gesperrt gedruckten Worte durch einen Strich am linken Rand markiert. Sie machten ihm offenbar einen tiefen Eindruck, und wir dürfen uns nicht durch die verächtliche Glosse irre leiten lassen, die er am Rande rechts angebracht hat[2]).

Den Baconschen Passus mit Keats' Glossen kann man nach-

---

[1]) Siehe die Fortsetzung zu Keats' obigen Versen!

[2]) When he goes from contemplation of whato (?) they have done to projecting himself into future science, he becomes quaint and conceipted instead of original. His solidity was in reflection, not in invention.

lesen in der zweiten Abbildung des Prachtbandes, der uns 58 Nachbildungen von Keats' Dokumenten und 14 Reproduktionen von Keatsporträten gibt[1]). Die Blätter sind eine wahre Augenweide für jeden Literaturfreund und für den ganz besonders, der den Dichter verehrt, der einst die herrlichen Worte schrieb:

A Thing of beauty is a joy for ever!

Z. Z. Basel. Bernhard Fehr.

ENTGEGNUNG.

Mein Buch über *die Charakterprobleme bei Shakespeare* kehrt sich gegen die alte, subjektive Methode der Auslegung des Dichters. Wenn ich mich auch angesichts »der Instinktivheit des Shakespeareschen Schaffens und der Ungleichheit seiner Arbeitsart« (S. 23) nicht dem falschen Glauben hingebe, daß wir ihr jemals völlig entrinnen können, so liegt mir doch daran, den Versuch zu machen, durch die Aufzeigung der Shakespeareschen Technik oder, vorsichtiger gesagt, ihrer Grundtendenzen, den bisherigen Spielraum einigermaßen einzuschränken und Hilfen für das Verständnis zu geben. Zu denjenigen Schriftstellern, bei denen die subjektive Methode am üppigsten wucherte, gehört nun Max J. Wolff. Wer den Abschnitt seiner Shakespearebiographie über der *Widerspenstigen Zähmung*, wer gar seine Ausführungen über den *Sturm* gelesen hat, weiß, worum es sich handelt. Da ich mich aber nicht ohne Beispiele verständlich machen, diese jedoch nicht ausschließlich aus dem Reich der Toten nehmen kann, so bin ich wieder und wieder auf die Wolffsche Art der Auslegung eingegangen. Daß das in sachlicher Form geschah, war selbstverständlich, und ich würde es sehr bedauern, wenn die Austragung sachlicher Gegensätze jemals den falschen Anschein erweckt haben sollte, als fehle es mir an der Achtung vor der geistigen Arbeit eines Mannes, durch den ich mich vielfach wissenschaftlich gefördert gefühlt habe. Daß indes trotz der vollen Sach lichkeit meine Darlegungen von dem davon Betroffenen nicht be-

---

[1]) The Keats Letters, Papers and other Relics, forming the Dilke Bequest in the Hampstead Public Library, reproduced in 58 collotype facsimiles, edited with full transcriptions and notes and an account of the portraits of Keats with 14 reproductions by George C. Williamson, Litt. D., together with forewords by Theodore Watts-Dunton and an introduction by H. Buxton Forman, C. B. — London, John Lane, The Bodley Head; New York, John Lane Company; Toronto: Bell and Cockburne; 1914. Quarto.

sonders freudig aufgenommen werden würden, erwartete ich. Niemand gibt gern Thesen auf, deren Vertretung einen Teil seiner Lebensarbeit bildet. Ich war deshalb auf Widerspruch gefaßt. Aber daß dieser Widerspruch die Form annehmen würde, die der Leser in der Besprechung der Nummer 1 der *Englischen Studien* Band 54 findet, das hat mich freilich in Erstaunen gesetzt. Statt einer Darstellung dessen, was ich versuche, findet der Leser eine Karikatur davon. Schlechterdings fabelhaft sind die Dinge, die ich behauptet haben soll. Stelle ich z. B. die bekannte Tatsache fest, daß sich die Shakespearesche Phantasie am wenigsten in der Erfindung von Fabeln zeigt, so wird mir von Wolff unterstellt, ich behauptete ganz allgemein von Shakespeare, er habe »eine schwache Erfindungsgabe« besessen, obgleich ich mich seitenlang über die unvergleichliche Phantasie des Dichters verbreite. Sage ich, daß Shakespeare mit seinem Publikum rechnete, so wird daraus bei Wolff, ich behauptete: »das einzige Streben Shakespeares sei, das Publikum zu befriedigen«, ja: »er schrieb nur für die Hefe des Volkes« (!!), es wird mir unterstellt, ich »bedaure, daß Shakespeare sich nicht für Theorien interessierte«, ich sei der Meinung, daß »die Figur der Ophelia und des Caliban mißlungen« sei usw. usw. (Gegen diese Vorwürfe mich zu verteidigen, ist gegenwärtig Papier und Druck zu kostbar.) Der tiefere Grund, daß ich solchen Unsinn rede, liegt aber darin, daß mir im Grunde das Verständnis für ästhetische Werte eben abgeht, daß es mir »nicht gelingen will, von der Peripherie zum Zentrum des Kreises vorzudringen«, daß ich ohne Ahnung von dem lebendigen Leben der Bühne meine »Entscheidungen am Schreibtisch treffe«, zu meinem Unglück gleichgestimmt mit oder beeinflußt von dem Dümmsten oder Widerwärtigsten, was die neuere Literatur hervorgebracht hat, dem platten Realismus der »Familie Selicke« oder der gehobenen Pornographie Wedekinds. — Über diese Dinge überlasse ich getrost dem Leser das Urteil.

Aber ich kann nicht umhin, mich derjenigen Leser der *Englischen Studien* wegen, die mein Buch nicht gelesen haben, sehr energisch dagegen zur Wehr zu setzen, daß auch da, wo anscheinend sachlich mit mir gestritten wird, mir unausgesetzt Dinge untergeschoben werden, die ich nicht ausgesprochen habe. Es ist nicht wahr, daß ich Hamlets Schonung des betenden Oheims

glaube kurzerhand aus einer ähnlichen Situation bei Marston erklären zu können, nicht wahr, daß Hamlets Verhältnis zu Ophelia bei mir aus der Quelle erklärt wird, das Verhältnis zur Quelle wird vielmehr in beiden Fällen nur ergänzend herangezogen, weil es die sonstigen Schlüsse bestätigt. Es ist nicht wahr, daß ich behaupte, Troilus werde von Thersites ernst genommen, Wolff unterschlägt hier geflissentlich, daß ich nur von der entscheidenden Szene spreche, für die es in der Tat ungemein bezeichnend ist, daß Thersites, obgleich dabei anwesend, kein Wort des Spottes äußert. (Durch das einschränkende Wörtchen 'dort' habe ich das ganz unmißverständlich gemacht.) — Es ist ferner nicht wahr, daß ich »die Erzählung von der Königin Mab im Munde Mercutios für eine psychologische Unmöglichkeit halte, weil dieser einige derbe Zoten reißt«. Die Art, wie hier aus einer ausführlichen Charakteristik des Mercutio eine einzelne Zeile herausgerissen und alles übrige unterschlagen ist, würde ich bei einem andern Kritiker gewiß als Irreführung bezeichnen, bei Wolff fehlt mir dafür jede Erklärung. — Aber von solchen Entstellungen strotzt die Besprechung. Wenn ich den Inhalt von *Hamlet* I 2 u. a. mit den Worten wiedergebe: »mit Ausdrücken, wie sie der treueste Stiefvater nicht liebevoller und achtungsvoller finden könnte, versichert Claudius den Hamlet, daß es an ihm nicht fehlen würde«, so macht Wolff daraus: ich bezeichnete Claudius »als treuesten Stiefvater«. Vielfach hat sich der Kritiker überhaupt gar nicht die Mühe gegeben, meine Ausführungen so gründlich zu lesen, daß er ihren Sinn verstanden hätte. Auf S. 168 werde ich z. B. durch einige nicht gerade neue Beispiele belehrt, daß die 'Renaissance'-Künstler tüchtige Geschäftsleute waren. Wolff sagt: »Und wenn S. hervorhebt, daß sich Shakespeare nicht durch das Eigenerlebnis, sondern durch praktische Rücksichten in der Wahl seiner Stoffe bestimmen ließ, so ist das durchaus keine Besonderheit des Dichters und nach Auffassung seiner Zeit alles andere als eine Preisgabe der Kunst.« — Aber das ist doch genau dasselbe, was ich S. 3 mit den Worten ausdrücke, »daß der elisabethanischen Zeit die heute lebendige Forderung an den Künstler, daß sein innerstes Erleben den Anstoß zur Schöpfung des Kunstwerks haben müsse, so gut wie unbekannt ist.« Die Belehrung ist also überflüssig. Ferner spreche ich einmal von der bei Shakespeare hervortretenden Tendenz, seine Charaktere gleich im Anfang möglichst hell zu

beleuchten, keine Irrtümer und falschen Eindrücke über sie aufkommen zu lassen. Wolff glaubt, mich nun mit meinen eigenen Waffen bekämpfen zu können, indem er feststellt, der Schlachtbericht, der den *Macbeth* eröffne, habe »den Zweck, den Helden als einen tapferen Krieger, den keine Gefahr schreckt, darzustellen«, während er nach meiner Erklärung ein Schwächling sei. Aber ich weise doch gerade darauf hin (S. 72): »Macbeth ist ganz gewiß ein Löwe auf dem Schlachtfeld, offenbare Gefahren lassen ihn ungerührt.« Aber freilich, die kriegerische Leistung und persönliche Tapferkeit des Mannes erweist noch nicht so viel moralischen als körperlichen Mut. Wo soll hier ein Widerspruch sein? Ich sehe keinen. — Schlimmer ist es, wenn der Sinn eines ganzen Abschnitts mißverstanden wird. Wolff wirft mir vor, ich behaupte, daß ein Monolog stets den objektiven Tatbestand richtig darlege, setze mich aber in Widerspruch mit meinen eigenen Ausführungen, denn ich behaupte an anderer Stelle, daß der Monolog der Lady Macbeth objektiv unrichtig sei. Dies ist eine grobe Verkennung dessen, was ich gesagt habe. Ich behaupte, daß der Monolog nach der Absicht des Dichters stets objektiv richtig sein **soll**, daß dem Dichter aber allerdings Fälle unterlaufen, wo er es objektiv nicht ist, d. h. wo der Dichter selbst nicht der beste Interpret seiner Figuren ist, und ich versuche das an dem Monolog der Lady Macbeth und des Prinzen Heinz zu zeigen. Daß ich die in diesem Zusammenhang wichtige Stelle *Hamlet* IV 4, 31 ff., weil sie mir nicht paßte, »einfach überginge«, ist wiederum schlechthin nicht wahr. Gerade diese Stelle ist S. 221 auf einer starken halben Seite abgehandelt!! Wie kommt der Kritiker zu dieser erfundenen Behauptung? — Gelegentlich setzt er sich auch aufs hohe Pferd und erteilt mir kulturhistorische Belehrungen. Den Petrucchio mißverstände ich, sagt er, weil ich in ihm nur den rohen Mitgiftjäger sähe, aber die Renaissance habe (siehe oben) über Besitz ganz anders gedacht. Wer in diesem Punkte belehrungsbedürftig ist, dürfte noch fraglich sein. Ich empfehle dem Herrn Kritiker die Lesung der im Druck befindlichen Arbeit meiner Schülerin I. v. Ingersleben über das 'Elisabethanische Ideal der Ehefrau', deren sorgfältige Ausführungen ihm zeigen werden, daß wir über dies Thema mehr und treffenderes Material zur Hand haben als eine mißverstandene Stelle aus dem *Kaufmann von Venedig* und die billige Tatsache der Geschäfts-

gewandtheit Peruginos, Raffaels und Tizians. — Sehr wunderlich sind weiterhin auch solche Verdrehungen, die den Zweck haben, mich dem Shakespeare gegenüber als lächerlichen Schulmeister zu erweisen, Sätze wie: »Gelegentlich zeigt Schücking an dem Beispiel Ibsens, wie es der Dichter des *Hamlet* hätte machen müssen«, oder: »Schücking gibt sogar an, wie ein 'moderner' Dramatiker es gemacht hätte, selbstverständlich besser.« (!!) Dabei verwahrt sich derselbe Kritiker eingangs feierlich gegen mein Zitat von den Shakespeare-Orthodoxen, denen der Dichter »nicht Gegenstand, sondern Maßstab der Kritik« ist, und meint mit schöner Entrüstung, er wisse keinen unter den ernst zu nehmenden neueren Forschern, der das gesprochen haben könnte, etwas, das dem ungenannten Autor nicht eben angenehm in die Ohren klingen wird. Aber Wolff steht ihm ja viel näher, als er glaubt! In Wirklichkeit messe ich nicht Shakespeare mit dem falschen Maßstab einer anderen Zeit, wie mir fortgesetzt untergeschoben wird, sondern ich stelle ganz im Gegenteil die Grenzen des Realismus bei ihm fest, indem ich den Maßstab für ihn aus seinen eigenen Werken nehme. Mit seinen eigenen Maßstäben, an ihm selber gemessen, sind auch die Handlungen in *Viel Lärm um nichts* und *Ende gut, alles gut* voll psychologischer Mißgriffe, und wenn Wolff sie mit den Worten rechtfertigen zu können glaubt, »es seien Motive, die der Zeit ihren Tribut gezollt haben, und die heute versagen«, so wirkt das, rund heraus gesagt, auf mich als eine hohle Phrase.

Es ist nicht die einzige in diesen Ausführungen. Vor allem wird der Rezensent phrasenhaft in der grundsätzlichen Verteidigung seines Standpunkts gegenüber dem meinigen. Er belehrt mich nämlich, daß es auch noch eine ästhetische Erklärung gebe, die nicht ex tunc, sondern ex nunc schöpfe. Aber ist diese von der Absicht des Dichters unabhängig? Nein, sagt Wolff, »sie ist an den Wortlaut des Dichters gebunden, aber sie muß, um den Gesamteindruck zu gewinnen, die Fähigkeit besitzen, das Zeitliche von dem Ewigen zu trennen«. Diese Fähigkeit besitzt Wolff, ich dagegen besitze sie nicht. Man erkennt sie offenbar an dem Resultat der Betrachtung. Je moderner der Tiefsinn, den man herausklaubt, desto geeigneter ist man zum Shakespeare-Forscher. Auf solche Weise feiert die subjektive Willkür Orgien. Jede Erklärung, auch die wildeste, kann sich ja für die Vernachlässigung wichtiger Teile des Textes auf die schöne

Phrase berufen, sie »trenne das Zeitliche vom Ewigen«. Mit wie haarsträubender Willkür Wolff selbst denn auch den Shakespeare behandelt, dafür legt seine Auffassung des Troilus Zeugnis ab. Hier wird kurzerhand vom hohen ästhetischen Tribunal herab gegen mich verfügt: »Für uns kann Troilus nur noch eine komische Figur sein.« Aber ich leugne das ganz entschieden, und ich freue mich, dabei einen Eideshelfer zu haben, der mir sehr viel aufwiegt, nämlich Volkelt. Im übrigen haben wir, meine ich, derjenigen Erklärungen, die von der individuell verschiedenen Wirkung auf den heutigen ausgehen, nachgerade genug, ich forsche nach Anhaltspunkten dafür, wie die Schöpfungen des Dichters gedacht sind. Vergebens suche ich aber in dieser Kritik nach dem Bestreben, dem Leser sachlich mitzuteilen, was ich hier gefunden zu haben glaube. — Damit könnte ich meine Antikritik schließen, denn alle andern Einwürfe sind vom selben Schlage. Aber ich möchte noch auf die eigentümliche Methode hinweisen, mit der Wolff meine Kritik seiner (oder richtiger Dowdens) famosen *Sturm*-Auslegung abzutun sucht. Die Miranda, das wunderschöne Herzogskind, das noch nie einen Mann erblickt hat, soll nach ihm eine Personifikation von Shakespeares dramatischer Kunst bedeuten können, die dem Ferdinand-Fletcher anvertraut wird. Ich bemerke dazu: »Daß Shakespeare ferner seine Kunst unter dem Bilde eines schönen Mädchens hätte ansehen sollen, ist ebenso schwer zu verstehen. Wo in seiner Zeit wäre auch nur eine ähnliche Personifizierung des Dramas zu finden! Von allen weiblichen Wesen, die sein Werk schildert, wäre aber auch wohl keine ungeeigneter zu dem Sinnbild einer Kunst gewesen, die sich doch unausgesetzt an die breiten Massen hat wenden müssen, als ein zartes, von keinem Hauch der Welt berührtes Fräulein, das noch niemals einen Mann mit Augen erblickt hat. Er selbst würde deshalb mit der Selbstironisierung, die in vielen seiner Äußerungen über Dichter und Dichtung hervortritt, ganz gewiß eher aufgelegt gewesen sein, seinen Auslegern für diesen allegorischen Zweck sein Dortchen Lakenreißer zu empfehlen! Daß er aber diese Kunst mit mahnenden Worten bei seinem Scheiden dem jungen Fletcher anvertraut hätte, ist eine Vorstellung, die auf literargeschichtlich völlig irrigen Voraussetzungen beruht. Die Stellung Fletchers im Jahre 1611 war beileibe nicht die eines Schülers, der dem Meister Shakespeare als Gehilfe an die Hand ging, sondern der jüngere Dramatiker hatte durch seine

mit Beaumont zusammen verfaßten Stücke in dieser Zeit schon eine Berühmtheit erlangt, die die Shakespearesche zu überstrahlen begann und aller Wahrscheinlichkeit nach ganz im Gegenteil Shakespeare zu einer gewissen Nachahmung vermochte.« Was antwortet Wolff darauf? Er schiebt mir geschickt etwas unter, was ich offensichtlich nicht gemeint habe; »die Idee, das Drama als Mädchen zu personifizieren, soll der Renaissance völlig ferngelegen haben« und belehrt mich nun, schon in einem 1557 in Siena gegebenen Stück träten im Vorspiel Komödie und Tragödie als Schwestern auf. Mich wundert, daß er sich für diesen Gemeinplatz bis nach Italien bemühen mußte. Aber das Entscheidende ist doch nicht, daß die Komödie und Tragödie personifiziert werden, was ihm jedermann gern glauben wird, sondern daß ein Dichter sein dramatisches Lebenswerk, sein Drama personifizieren soll. Auch die Wissenschaft erscheint oft personifiziert, aber wer hätte seine wissenschaftliche Arbeit sich je personifiziert vorgestellt? Eitel Künstelei und Unnatürlichkeit! — Für die weitere Art der Beweisführung bei Wolff ist es bezeichnend, daß er meint: »Auch in Shakespeares eigenen Werken werden einzelne komische Gestalten mit großer Wahrscheinlichkeit (?!) auf Zeitgenossen des Dichters bezogen.« Hier wird also eine unbewiesene Behauptung mit der andern erhärtet.

Zum Schluß möchte ich noch auf eine charakteristische Stelle bei dem Kritiker hinweisen. Zu Eingang nämlich spricht er von meinen und meiner Schüler Arbeiten, in denen etwas »über oder gegen (!) einzelne Werke und Gestalten Shakespeares ausgeführt wird«. Das ist eine wunderliche Unterstellung. Es gibt keine aufrichtigere Huldigung vor dem Genius, als wenn man mit allen Kräften sich bemüht, sein wahres geistiges Bild zu erfassen, auch wenn dabei sein Zusammenhang mit dem Hintergrunde seiner Zeit klarer hervortritt. Aber mir scheint, dem Kritiker ist hier ein kleiner Irrtum unterlaufen: er verwechselt Max J. Wolff mit William Shakespeare.

Breslau. Levin L. Schücking.

ANTWORT.

Wenn ich Herrn Schücking durch meine Besprechung persönlich verletzt habe, so bedaure ich das, und zwar um so mehr, als ich seine Shakespearestudien, mögen sie auch meiner Auf-

fassung nicht entsprechen, stets mit Interesse verfolgt und bei einer früheren Gelegenheit seinen Mut zur Wahrheit schätzen gelernt habe. Herr Schücking kennt mich nicht, sonst hätte er sicher die häßlichen perönlichen Ausfälle unterlassen und lieber seine eigenen Angaben noch einmal nachgeprüft, statt mir Unterstellung, geflissentliche Unterschlagung und Verdrehung seiner Worte zur Last zu legen.

Und gerade dieser Vorwurf könnte auf ihn selber zurückfallen. Ich habe, um ein Beispiel zu geben, in meiner Besprechung gezeigt, daß seine Auffassung im Banne des modernen Realismus steht und dabei auf Ibsen im allgemeinen, sowie auf einzelne Werke Wedekinds, Schlafs und Hauptmanns Bezug genommen. Was macht daraus Herr Schücking? Er konstruiert sich die Behauptung und stellt sie als meine Meinung hin, er sei »gleichgestimmt mit oder beeinflußt von dem Dümmsten oder Widerwärtigsten, was die neuere Literatur hervorgebracht hat, dem platten Realismus der Familie Selicke oder der gehobenen Pornographie Wedekinds«. Er läßt also Ibsen und Hauptmann einfach weg, die gewiß nicht zum Dümmsten und Widerwärtigsten gehören, er verschweigt, daß die Pornographie Wedekinds hier überhaupt nicht in Betracht kommt, er verschweigt, daß ich die Familie Selicke nur als Beispiel für den Nichtgebrauch des Monologes angeführt habe, und er stellt es so dar, als ob ich ihm eine besondere Freude am ästhetisch Nichtigen und moralisch Schmutzigen insinuiert hätte.

Hat Herr Schücking meine Worte bewußt verdreht? Wenn ich das glauben müßte, würde ich auf jede Erwiderung verzichten, aber das Beispiel zeigt, daß er sich zur Zeit in einer Erregung befindet, die es ihm unmöglich macht, sachliche Einwände sachlich zu würdigen. Unter diesen Umständen halte ich die Fortsetzung dieser Diskussion für zwecklos; ich stehe aber Herrn Schücking zu einer Aussprache *sine ira ac studio*, sobald eine solche möglich ist, zu jeder Zeit und in jeder Form zur Verfügung. In einer solchen wird ihm auch klar werden, daß seine Sorge, ich könnte überschnappen und mich mit Shakespeare verwechseln, grundlos ist.

Max J. Wolff.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Als Nachfolger Brotaneks wurde Dr. Otto Funke im Herbst 1919 zum planmäßigen außerordentlichen Professor der englischen Philologie an der deutschen Universität Prag ernannt. Funke hat unter Schick in München studiert und promoviert, darauf seine Studien unter Schipper in Wien zum Abschluß gebracht. Er habilitierte sich 1914 unter Brotanek in Prag, stand aber von 1914—1918 ohne Unterbrechung im Felde.

Als Nachfolger von Prof. Weyhe ist Dr. Karl Wildhagen, Oberlehrer an der Leibniz-Oberrealschule in Charlottenburg, zum planmäßigen außerordentlichen Professor der englischen Philologie an der Universität Leipzig ernannt worden.

Der Tod hat in letzter Zeit zwei Lücken in die Reihen der älteren Generation der englischen Romanschriftstellerinnen gerissen. Am 24. März 1920 starb Mrs. Humphry Ward im Alter von 68 Jahren (geb. 1851), und bald darauf folgte ihr Miss Rhoda Broughton in ihrem 80. Lebensjahr (geb. 1840).

In Longner Hall bei Shrewsbury wurde kürzlich ein kleiner Band mit verschiedenen wertvollen Shakespeareana entdeckt. Er enthält eine bisher unbekannte Ausgabe des *Rape of Lucrece* von 1600, die älter als die in der Bodleian ist, welche dadurch zur vierten wird; eine gleichfalls unbekannte Ausgabe von *Venus and Adonis* von 1599, wodurch das Malone-Exemplar in der Bodleian aus der fünften in die sechste Stelle gedrückt wird; einen beträchtlichen Teil des *Passionate Pilgrim* und der Sonette; ferner eine bisher unbekannte Dichtung *The Ghost of Lucrece* von T. M. Gent., hinter dem sich wahrscheinlich Thomas Middleton verbirgt. Der Band wurde im März 1920 von Sotheby an die Pierpont Morgan Library verkauft.

CONTRIBUTIONS TO OLD-ENGLISH LEXICOGRAPHY. XI[1]).

A.

The following collection is only an aftermath from the late Professor A. S. Napier's *The old English version of the enlarged rule of Chrodegang together with the Latin Original* (E. E. T.S., Orig. Ser. No. 150). I do not know whether the editor completed the introduction, notes and glossary to which he refers in the 'temporary preface', and on which he was engaged when I met him for the last time, a few days before the war broke out. They are not mentioned among the "texts preparing."

The most important words of this interesting text were printed by Napier in his *Contributions to Old English Lexicography*.

ābedecian to get by asking. This verb, which has given rise to a good deal of confusion, has only been found in Boethius (Sedgefield 71, 12). Melius non habere quod tribuatur, quam imprudenter petere quod detur (69, 19, 20) is rendered: Selre is þæt ma næbbe hwæt ma sylle, þonne ma tallice *abedecige* þæt ma sylle. 70, 4, 5.

Ælmeshand charitableness. Clerici quos uoluntas aut natiuitas pauperes fecit, in congregatione uiuentes necessaria uitę accipiant, quia ad ea accipienda non eos habendi ducit cupiditas, sed cogit uiuendi necessitas (11, 22—25) is rendered by: þa preostas þe ađer ođđe agen wylla ođđe mage *ælmes hand* hæfenlease gedyde, þonne hi on ferredene wunion, nyman þær heora lifes neoda, for þam ne lædþ hi to þam gyfernys, ac neod heora lifes fercunge. 12, 19—22. — *Mage* I take to be an example of the "tendency to confuse unaccented *a* and *e*" (p. IX). The 'hand of charity' may well come to mean 'charitableness'.

[1]) Cf. Engl. Stud. 26, 125; 32, 153; 33, 176; 35, 329; 37, 188; 38, 344; 40, 321; 43, 161; 49, 337; 53. 353.

Andwreþian. Napier prints this verb in the following sentence: Healdon an handa stæf ⁊ gyrde: stæf þæt hi mægen oðra manna untrumnyssa gastlice *and*-wreðian, ⁊ gyrde þæt hig mægen mid rihtum æfste þæra gyltendra leahtras þreagan (62, 28). *And-* shows that there is a contraction in the manuscript, but I believe the word should be read as *awreþian* (support, prop); verbs meaning to support could not take the perfix *and-*.

Bewealcan, involve. Non sufficit misero ebrioso in ebrietate se ipsum mergere, nisi et alios secum conetur inuoluere (73, 22, 23) is translated: Ne genihtsumað þam earman druncenan þæt he an his druncene hine sylfne besence, butan he eac gehicge þæt he oðre mid him *bewealce* (74, 31—33).

Ellicor = **elcor** is a rare form. Ellicor for wel se bisceop mot þe þone ele halgað, þone andyttre smyrian, gif he hine wurðne læt his neosuncge ⁊ his bletsunge ⁊ his hrininge (80, 22—24).

Ēst. The dictionaries do not recognize the singular *ēst* in the sense of 'delicacy, luxury'. Bosworth-Toller, Supplement, Sweet, Hall Clark (both editions), only give *ēstas* in this sense, and undoubtedly the word is almost exclusively plural in this application. Still the singular is found in the following sentence. ⁊ hæbbe ma æfre on preosta mynstre wynsume wirtunas þæt man mage þærof æfre toeacan oðrum þingum sumne *smealicne est* findan him betwynan (15, 35—37). This sense and the masculine plural appear to be a late development. The masculine singular of our text is presumably a secondary development from the masculine plural *estas*. In ME the singular form occurs in the sense of 'dainty food'; cp. *N.E.D.* i. v. *este*. For a similar case see under *smēamete*, p. 8.

forðfæderen, ancestral, paternal. Hrefen, þa hwile þe he gesihð his briddas hwites bleos, ne silð he him nane mettas, ac gymð hwonne hi æfter heora *forðfæderene* sweartion, ⁊ siððan hi gelomlice sadað mid metton (96, 4—7). The Latin has 'paterno': Coruus dum suos pullos uiderit albi coloris, nullis eos cibis alit, sed tantundem attendit, donec paterno colore nigrescant, et sic illos frequenti cibo reficit (94, 30—32).

Forþloten, pronus, is a rare word. Prona est enim omnis etas ab adolescentia in malum (54, 4, 5) is translated: Soðlice ælc geogoð fram cildhade bið hræd ⁊ *for(ð)loton* to yfle, gif þær steor ne bið (54, 30, 31). An instance of the preterite

of *fordlūtan* will be found in *Leben des Chad*, Anglia X, 145, 173.

Freflice. Another instance of this contracted form of *fræfellice*, which has only been adduced from Haupt's Glosses, is afforded by the following sentence. It would seem that the translator mistook *sollicite* for *sollerter;* as a matter of fact the whole sentence appears to have puzzled him. Etenim terrena subsidia diligenter illis prebere, exempla simul uirtutis cum verbo predicationis debent sollicite inpendere (65, 28—30). Sodlice þa hyrdas sceolon þa eordlican helpas him georne don, 7 freflice sceal him ætywan rihte drohtnunge ge mid godum bysnum, ge eac mid wordpredicungum (66, 21—23).

Gecneorness. This form is used in Chrodegang in a sense that is elsewhere represented by the form *(ge)cneordness*. Another instance of this confusion is afforded by Napier, *Old English Glosses*, 3224, where a *d* is written over the line. Ne higion hi on feohgafole ne an fracodlicra gestreona bysga, ne nanes fracodes *gecneornysse* ne gewilnion hi (76, 32, 33). Neque turpium occupationes lucrorum fraudisque cuiusque studium appetant (76, 5, 6).

Gemaca, pl. = pair.] ælce geara to preosta gescy finde man biccene heordan[1]), 7 feower *gemacan* sceona finde man ælcum (48, 25, 26). Calciamenta uero omnis clerus annis singulis pelles bucinas, et solas (-eas?), paria quattuor accipiat.

Gescēad has acquired the sense of 'reason, consideration' naturally developing from 'power of distinguishing, reason, discretion, discrimination', but this signification is not registered in Bosworth-Toller, although 'for hwylcum gesceade' is rendered by 'propter quam rationem, quapropter', and 'myd gewyssum gesceade' by 'propter certam rationem'. A separate division should also have been made for 'an account, a reckoning, argument'. The following quotations contain good instances of *gescēad* = reason, consideration. Swa hwylc preosthades manna swa on færelde beo mid bisceope odde mid odrum men, healdan heora hades gerihto þæs þe hi be þæs weges geswince *mid gesceade* magon, 7 ne forlæton heora gesettan tida ne an godcundum þenungum ne *on odrum gesceadum* (34, 24—27). The Latin text has: quicumque ex clero in itinere cum epis-

---

[1]) Cf. Napier, *Contributions to Old-English Lexicography.*

copo uel cum alio proficiscuntur, ordinem suum, in quantum iter uel ratio permiserit, non negligent; et non eos debent preterire hore constitute, tam de officiis diuinis, quam aliunde (34, 19—22). — Slapon hi ealle on anum slæperne, butan se bisceop hwam *þurh sum gescead* elleshwær lyfe to slapen(n)e. ⁊ binnan heora claustrum geond geendebyrde stowa slape ælc on syndrigum bedde, ⁊ þa geongan on gemang þam ealdan *for godum gesceade*, þæt þa yldran begymán þa gingran, þæt hi be Godes rihte don (21, 18—23). This translates the Latin: Omnes enim in uno dormiant dormitorio, preter illos quibus episcopus licentiam dederit, secundum quod ei rationabiliter uisum fuerit. Et in ipsis claustris per dispositas mansiones dormiant separatim per singulos singuli lectulos, mixti cum senioribus propter preuidentiam bonam, ut seniores preuideant quod iuniores secundum Deum agant (20, 31—36). — Wintertidum, þæt is fram þam monde Nouembre ođ Eastru, be þam þe hit ma *mid gesceade* aredian mage, to þære eahtođan tide þære nihte man sceal arisan (23, 36, 37—24, 1). This translates: Hiemis temporibus, id est a Kalendis Nouembris usque in Pascha, iuxta considerationem rationis, octaua hora noctis surgendum est (23, 15—17). — Cf. *gesceadlice* reasonably, rationally, rationabiliter.

Gescēotan. In the following instance *gescēotan* has passed from 'to fall to any one's share, be allotted to', to the sense of 'to happen'. Gif þonne for folces synnum *gesceote*, swa hit oft *gescyt*, þæt unwæstmbernys on eard becymd, þæt ma ne mæge þæt drincgemett bringan ford, ne on wine, ne on beore, ne on mede, ne on ealod, þonne smeage se ealdor hit georne on manifealde þing þæt hi drinc hæbbon (15, 22—26). The Latin original has: Quando uero facultas ęcclesie non supetit, aut sterilitas terre extiterit, sicut crebro, peccatis nostris prepedientibus, euenire solet, et prelati etc. (14, 17—18). This meaning easily developed from that exemplified in the following quotation; in either case 'gelimpan' could be substituted. Witodlice hwa is þæt wite hwæt him gesceotan scyle an þis life, odde hwylc ungehyrsum man hæfde æfre gyt godne ende? (89, 1—90, 1). This renders the Latin: Nam quis scit quod contingat sibi in hac uita etc. (87, 12, 13). In the following passage the verb may be rendered by 'falls upon'. Gif þonne þam dagum hwilc freolsdæg gescyt, gif se ealdor lifđ, hi moton

flæsc etan for untrymnysse (44, 5, 6). The corresponding Latin passage is: Et si dies festus in diebus his feriis talis uenerit, si permiserit prior, carnem manducent pro infirmitate (43, 26—28).

Gestandan admonish, reprove. Si quis clericus contumax — — sua voluntatę ueniam non petierit, hic secundum Domini preceptum admoneatur semel et bis et ter secreto a senioribus suis (41, 14—21) is rendered by: Gif hwilc preost beo toþunden — — — ⁊ he sylfwylles forgifnysse ne bidde, *gestandon* his yldran hine æne odđe tuwa odđe þriwa æfter Godes gebode (41, 27—34). *Gestandan* is recorded by Bosworth-Toller as meaning: to stand against any one, oppose, oppress, attack, urge, seize. From 'oppose' and 'urge' to 'admoneo' the transition is not very great. Leo records this meaning (60, 16—18): g**estandan** — — — einen antreten und ihm Vorstellungen machen (Ælfr. Hom. I 6, II 340). The passages to which Leo refers are: gif þu ne gestentst þone unrihtwisan, and hine ne manast, þæt he fram his arleasnysse gecyrre and lybbe, þonne swelt se arleasa on his unrihtwisnysse (I p. 6) and: Hit is awriten, Buton þu gestande đone unrihtwisan, and him his unrihtwisnysse secge, ic ofga his blodes gyte æt đinum handum (II p. 340).

Geswicedness = **geswicenness** occurs in the following passage: ⁊ siđđan se scyldiga þas synna geandett hæbbe, gif he hi forlætan wylle mid *geswicednysse*, þonne tæce man him dædbote; gif he þonne geswican nele, ne tæce man him nane dædbote, for þam man ne mæg (41, 1—4). The original has: Et postquam confessus fuerit sua peccata, si uult dimittere ea, da ei penitentiam, et si non uult dimittere, non des ei penitentiam, quia non potes (39, 23—25). We have side by side *geswicenness* (*geswiceness*) and *geswicedness*, just as we have *geswencedness* and *geswencenness* (*Festschrift* Lorenz Morsbach, 164).

Gewand, hesitation, delay; in the expression *buton gewande*, instanced by Clark Hall from Ælfric. The word is of such rare occurrence — it has been found only once in the (presumed) sense of 'shamefastness' — that it seems necessary to register new examples. Ea uero que fratribus dare debent, cum caritate tempore oportuno incunctanter prebeant, quatenus a Domino de fideli administratione gradum bonum sibi ad-

quirant (52, 9—11) is translated:] þa þing þe (hi) broðron don sceolon, don hi mid lufe gedefenlicum tidum *butan (ge)-wande,* þæt hi æt Drihtene þur[h] hyra getrywan hyrsumnysse godne wurðmynt begytan (52, 24—27). *(ge)* is written over the line.

Hāligern, sacrament. In the following passage *hāligern* is, without any doubt, used in the sense of sacrament. It occurs in the chapter headed 'Be þam þæt man for seoce gebiddan sceal] hi mid haligum ele smirian', and translates: nam poenitentibus istud fundi non potest, quia genus est sacramenti; nam quibus reliqua sacramenta negantur, quomodo unum genus posse putatur concedi? (80, 6—9). Ne mæg ma na dædbeterum þis don, for þan hit is an þæra *haligerna;*] þam þe oðre haligerna beoð forwyrnde, hu mæg ma him þæs anes tiþian? (80, 24—26). Evidently the meaning of *-ern* was no longer felt.

Hwyslung = *hwistlung.*] leohtlic *hwyslung* mæg hors tamcyan (96, 18). The form is phonetically interesting.

Liss, forgiveness, redemption. Bosworth-Toller gives the following significations: mildness, lenity, mercy, kindness, favour, grace, delight, joy. Among the examples he gives 'Lisse ic gelyfe leahtra gehwylces', which he translates, 'I believe in the forgiveness of sins', thus incidentally registering one of the meanings of *liss.* Sweet gives 'forgiveness', Clark Hall 'forgiveness, redemption'. A good example of this meaning is afforded by ll. 16—20 on p. 24:] on þam interuallum sy healic swige, ægðer ge on stefne, ge on dæde, ge on færelde, ge on ælcum swege, þæt æghwilc mage butan oðres hremminge his synna Gode andyttan mid geomurunge] sic(c)etunge] tearum, þæt hi æt þam ælmihtigum Gode heora forgyfnysse] *lysse* mid gebedum] mid halsingum begyton (ueniam uel remissionem pro ipsis ab omnipotente Deo orando et petendo postulare).

Ma. This weakened form of the indefinite pronoun *man* is very frequent in our text. It is not registered in Bosworth-Toller. The Oxford Dictionary does not give *ma* as a separate entry, but incidentally mentions it under *me* as a fourteenth century form, quoting *Sir Ferumbras.* On p. IX of his Introduction, Napier calls attention to a tendency in the MS. to drop a final *n.* A few examples will suffice. þi we gesetton

þæt preostas dæghwamlice to capitule cumon, þæt seo sawul gehyre þær Godes word, ⁊ þæt se bisceop ⁊ se ærcediacon ⁊ þa ealderas þær to haton þæt *man* hatan scyle, ⁊ þær rihton þæt to rihtene sy, ⁊ þæt *ma* þær dihte swa *ma* don scyle (28, 13—17). Swa hwæđer preostas ætan on dæg swa æne swa tuwa, sylle *ma* ælcum fram þam gingstan ođ þone yldstan, feower punda gewihte hlafes (14, 33—35). The oldest instance of *me* in the Oxford Dictionary is *c* 1175.

One gets the impression that the scribe used the form *man* when he thought of it, but dropped into a conversational *ma* in unguarded moments — which were numerous. It would be erroneous to draw the inference that *ma* was used as an enclitic from the following quotation.] hæbbe *ma* æfre on preosta mynstre wynsume wirtunas þæt *man* mage þærof æfre toeacan ođrum þingum sumne smealicne est findan him betwynan (15, 34—37). Compare the interesting example of *a* for *an* (36, 30): þa forhæfednysse hæbbe he swa lange ⁊ *a* þa wisan þe þam bisceope ⁊ þam ealdre þynce.

Mæssung = mæsse-sang. This substantive has not been recorded. Si quis ex clero ad opus Dei uel ad mensam tarde occurrerit, aut pro aliqua causa senior suus salmodiam uelut missas cantare ordinauerit, et hoc minime impleuerit — — (34, 29—31) is rendered by: Swa hwylc preost swa to late cume to tidsange ođđe to beodferse, ođđe him his ealdor hwylcne sealmsang ođđe *mæssunge* bebeode, ⁊ he þæt forgyme — — (35, 11—13).

Midspeca. This form occurs in the company of *anspeca* in the following sentence: ac don (hi) swa Sanctus Agustinus cwæđ, beon leahtra *anspecan* ⁊ manna midspecan (62, 25, 26). Sint criminum persecutores et hominum liberatores (60, 6, 7). The recorded form is 'midspreca'.

Namcīegung, calling a person by his name.] an þære *namcyginge* ne sy nanon alyfed þæt heora ænig ođerne sindrium naman nemne, ac æfter þam Romaniscan gewunan nemne ærest his naman, ⁊ siđđan ice þærto his hades wurđunge: þissum gemete, swylce man cweđe, Leafwine prauost etc. (9, 25—28). In ipsorum autem appellatione nominum nulli liceat, alium puro nomine appellare etc.

nēodbehōfe needful, necessary. A form due to contamination with the substantive *behōf.* Cp. *neadbehefe,* Dial. Greg.,

148, 1; *nydbehefe*, ibid. 148, 7; *nīdbehēfe, nīdbehōf* in Bosworth-Toller. Be þam þæt preostas on heora geferrædene ne sculan naðer ne gyrnan ne habban oferflownessa, ac *neodbehofe* þing (11, 32, 33).

Reðscipe, rage, fierceness, fury, has only been registered from Wright-Wülcker. It translates *furor* in the following passage. Weamode lareowas þurh hetolnysse heora *redscipes* gehwyrfað þære lare gemet to ungefoge þære wælhreownysse (70, 15, 16).

Sadian, satiate. Bosworth-Toller gives as the first meaning of this verb 'to satisfy, satiate' but adduces no examples. In the following sentence 'Sadað mit metton' translates 'cibo reficit'. Hrefen, þa hwile þe he gesihð his briddas hwites bleos, ne sild he him nane mettas, ac gymð hwonne hi æfter heora fordfæderene sweartion, ⁊ siððan hi gelomlice *sadað* mid metton (96, 4—7).

Scrudnere, examiner, investigator. Consideremus et pensemus quam districtus uenturus est iudex, qui non solum operum sed etiam cogitationum exactor apparebit (86, 12—14) is rendered: Uton besceawian ⁊ apinsian hu strec dema cymð, þe na þæt an weorca, ac eac swylce geþohta scrudnere wile beon (88, 31—33).

Smēamete, delicacy. Sweet and Clark Hall give this word as a plurale tantum. Bosworth-Toller gives the singular form, but only plural examples. In the following passage the word occurs twice in the singular. Swa hwæder preostas ætan on dæg swa æne swa tuwa, sylle ma ælcum fram þam gingstan oð þone yldstan, feower punda gewihte hlafes; ⁊ þonne hi etað tuwa on dæg, heora middæges sufle, twam ⁊ twam ane flæscsande, ⁊ syððan oðre *smeamettas*. Gif ma næbbe *smeamettas,* sylle man twam ⁊ twam twa flæscsande.] to heora æfenþenunge sylle man twam ⁊ twam and flæscsande oððe oðre *smeamettas*. On þam tidum þe hi sceolon flæsc forgan, ealswa on Lengtenne, þonne sylle man to middægþenunge twam ⁊ twam an tyl cyststicce ⁊ sumne *smeamete;* ⁊ gif man fisc hæbbe oððe wyrta, sylle ma him to þriddan sande; ⁊ on æfen twam ⁊ twam an cyssticce ⁊ sume smeamettas; ⁊ gif hit rumre cymð, þancion eadmodlice þæs æcum Drihtene. Þonne hi etað to anes mæles on dæg, þonne sylle man twam ⁊ twam sumne *smeamete* ⁊ tyl cyssticce, ⁊ wyrta oððe sumes

cynnes gesodonne mete to þriddan sande (14, 33—15, 9. — Cp. *ēst,* p. 2, and *smēālic,* p. 9.

Smēalic. In Bosworth-Toller a (?) is added to the rendering 'exquisite, choice', perhaps because this interpretation is based upon a single instance; for the only place adduced in Bosworth-Toller is '*Exquisitiores,* smealicran' from Wright-Wülcker 231, 26. In the following passage 'sumne smealicne est', undoubtedly means 'some dainty food'; *ēst* is 'dainty', and *smēalic* 'exquisite, choice'. That a word meaning 'penetrating, subtle, acute' should come to denote 'exquisite, choice' with reference to food is not unprecedented; cp. the Dutch 'fijn'. —] hæbbe ma æfre on preosta mynstre wynsume wirtunas þæt man mage þærof æfre toeacan oðrum þingum sumne *smealicne* est findan him betwynan (15, 35—37). The Latin text has: Habeant igitur canonici ortos olerum, ut cum ceteris additamentis aliquod pulmentum cotidie sibi uicissim ministrent (14, 29—31). Cp. *smeāmete,* p. 8.

Sōna ǣrest followed by ⁊ **siððan** means 'first (of all) — — and then', and translates the Latin 'primitus — — deinde', in the following passage: swa hwylc preost swa on geferrædene healices gyltes leahter gefremme, þæt is manslege, forliger, unrihthæmed, oððe stale, oððe swylcra healicra gylta ænigne, swinge hine ma *sona ærest;* ⁊ siððan þolige he cwearternes wræcsyð þa hwile þe þam bisceope oððe þam ealdre þince (36, 11—15). Cp. a similar case of *ǣrest sōna — siððan* in the *Metres of Boethius* XII 25. Vide Bosworth-Toller i. v. *sōna.*

Tō. A fine example of *tō* 'marking a point of time at which something takes place' (Bosworth-Toller II 6a), is afforded by 'to anes mæles' in the following sentence: þonne hi etað *to anes mæles* on dæg, þonne sylle man twam ⁊ twam sumne smeamete (15, 6, 7). It has the same force as 'æne' in a preceding sentence 'swa hwæðer preostas æton on dæg swa æne swa tuwa', and is contrasted with 'tuwa' in 'þonne hi etað tuwa on dæg'. The whole passage is quoted under 'smeamete'. Though the meaning of *mæl* in this case is undoubtedly '(fixed, suitable, appointed) time' (Bosw.-Toll. III), there was, I presume, to an Anglo-Saxon the subaudition 'meal'. The same would be the case if a Dutchman said: als zij een maal per dag eten.

Tōgesettan, to appoint. ⁊ beon amang þam ealde gebrođro afandodes lifes to gesette, þe sitton mid þære sceole þonne hi singađ, þæt þa þe leornian sceolon ydele ne beon, ne an unnytton spellon abysgode (57, 19—21). Constituantur interea seniores fratres, probabilioris scilicet uitę, qui tempore statuto uicissim cum cantorum scola sint, ne hi qui discere debent, aut otiosi uacent, aut inanibus et superuacuis fabulis instent (56, 22—25).

Twi-bleoh biform, having two forms. Hitherto the word has only been recorded in the sense of 'double-dyed'. Ypocentauris similes sunt, qui nec equi nec homines, 'mixtumque', ut ait propheta 'genus prolisque biformis' (77, 26—28), is rendered by: Hi sind gelice ypocentauris, þa ne synt neđer ne hors ne men, ac synt gemenged, swa se bisceop cwæd, 'Ægđer ge cynren ge tudor is *twybleoh* (78, 4—6).

Unweorþung. Among the 'opera mala que separant hominem, ut ait apostolus, a regno Dei' are mentioned 'inhonoratio bonorum, inhonoratio cognatorum, inhonoratio dierum Dominicorum et Sanctorum sollemnitatum'. The translator rendered 'inhonoratio' by *unwurþung*, which is recorded in the sense of 'dishonour, disgrace', and of 'indignation'. In the following quotation it is used to denote the negation of 'weorþung = honouring, shewing of honour, worship' (cp. Bosworth i. v. *weorþung*). ⁊ ahsige se mæssepreost siđđan geornlice, gif þa yflan dæda syn mid þe þe asciriađ þone man from Godes rice, swa se apostol cwæđ. þis synt đa þing: yfel geþanc, — — — *unwurþung* goddra manna, *unwurþung* [maga], sunnandaga *unwurþung* (⁊) freolsdaga — — (40, 25—31).

Ūtcweccan shake out, drive out, excutere. þa amancg þam þe hi him an ođer betwynan spræcon, þa eode se sylfa awyrgeda gast on þæs ceorles geongan sunu, ⁊ awearp hine on þa sylfan gledan; ⁊ þærrihte sona *cwehte ut* his sawle (99, 31—34). ibique mox eius animam excussit (98, 29, 30).

Ūtlic, remote, retired. In the following passage *ūtlic* translates *seorsus*. Gif he þonne gyt be þissum nelle geriht beon, ascyrige ma hine fram gereorde ⁊ fram brođra geferrædene ⁊ fram chore an cyrcan, ⁊ nyde ma hine þæt he ansundrum wunige an *utlicre* stowe (61, 18—21). et *seorsum* in locum (*M.* loco) huiuscemodi neglegentibus a prelatis constituto stare cogatur (59, 8, 9).

Weorc; *miclum weorce* is a literal translation of the Latin *sumnopere*. ⁊ do heora ælcum þæt he agyte þæt þam þonne gedafenian wille, ⁊ *miclum weorce* þæs gimen þæt be þæra wunda mæþe beo seo sweþung þære lacnunge (hoc sumnopera perpendentes) (60, 24—26). þanon þonne him is miclum worce to gymenne — — þæt — — (62, 17). Unde etiam illis sumnopere obseruandum est ut — — (59, 37, 38).

wiþercoren, rebellious. Bosworth-Toller gives: I. reprobate, wicked; II. rejected. Sweet refers to '*wiþcoren* rejected'. Clark Hall translates *wiþercoren* by 'reprobate, wicked'; the infinitive *wiþercēosan* has disappeared from the second edition, and is not mentioned in Bosworth-Toller or Sweet; but *wiþceōsan* of course remains because it has been recorded from the Blickling Glosses, quoted in Bosworth-Toller, to which may be added *ʒe wiþcuron* in the New Testament Glosses (Napier, *Old English Glosses*, 61, 27). *Wiþercora* is registered in the various dictionaries in the sense of 'adversary, opponent, rebel'. In the following passage *wiþercoren* means rebellious. Gif hwylc preost beo toþunden, oðđe ungehyrsum, oðđe modig, oðđe druncengeorn, oðđe tælende, oðđe unrihthæmere, oðđe wiđersprecend, oðđe twyspræce, oðđe *wiđercoren* — — — — þreage ma hine openlice beforan eallum brođrum (41, 27—36). This translates the Latin: Si quis clericus contumax, aut inobediens, aut superbus, aut ebriosus, aut detractor, aut fornicator, aut contradictor, aut bilinguis, aut rebellis — — — obiurgetur publice coram omnibus (41, 14—22).

B.

The following gleanings are from Prof. M. Konrath's edition of *Eine altenglische Vision von Jenseits* (Cotton MS Otho C I) in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 139, 30—46. Words discussed by the editor in 'Bemerkungen zu einzelnen Stellen' I have marked with an asterisk.

Ārēceleāsian, to neglect. This verb has been found once, in the absolute sense of 'to be negligent'. ⁊ ealle þa þe he on his lifes daʒum lifiʒende ʒefremod[e ⁊ þa þ]e he *areceleasode* to andettene (confiteri neglexit) (40, 20).

***Bewrigenness** has not been recorded. It occurs in the sense of 'covering, velamen' in the translation of the following

passage: Et simillimum esse collatione, veluti si videntis et vigilantis hominis oculi densissimo tegmine velentur; et subito auferatur velamen. — ⁊ him þuhte *þæt* hit wære on þære onlicnysse þe him man þa eaȝan weccende mid þicce hræȝle forbruȝde. ⁊ þa semninȝa wæs seo *bewriȝennys* onweȝ anumen (38, 7—9). As a sort of repetition without corresponding Latin original we read a few lines further on (38, 11, 12): ⁊ þa æt nyxtan wæs eall seo swearte *bewriȝennis* aworpen fram his eaȝum.

***Drūpung,** torpor. Herr Konrath adds: von an. *drupa*. Hier ein ae. Beleg für das Wort. — 'Ego torpor et desidia in sanctorum studiorum neglectu' is rendered by: Ic eom *drupunȝ*. ⁊ sleacnis. þe þu wære receleas in haliȝra ȝewrita ȝeornesse (40, 13, 14). As long as the earliest examples of words belonging to the group *droop* belonged to the Middle English period it was perhaps safest to accept a Scandinavian origin (*droopy*, *a* 1225; *droop*, verb, *a* 1300; *droop*, adj., perhaps *a* 1225; vide *N.E.D.*). It seems, however, hardly probable that an abstract noun should have been taken into the language from the Old Norse at so early a period. Cp. *stūpian*, stoop.

Forstyntan occurs three times in Wright-Wülcker: *contudit, i. domauit*, forstynt, *fregit, compressit* (212, 10); — *contundunt*, forstyntad (375, 6); — *contundunt*, forstyntaþ (532, 9), cp. Bosworth-Toller. In the *Vision* it occurs in two sentences, but unfortunately the Latin original appears to have puzzled the translator, so that it is impossible to say what exactly he intended to express by *forstynted*. We shall, however, not be far out if we render it by 'blunted, dulled'. Clark Hall translates *forstyntan* by 'blunt, break, crush', Bosworth-Toller *astyntan* by 'blunt, dull; check' and *styntan by* 'make or become dull'. In both cases, it will be seen, *forstynted* corresponds with 'reverberatis'. The Latin original has: Quando enim in obviam minacis flamme signum crucis Christi expresserat, tunc flamma magna ex parte decrescens resedit. Et istius flammae terribili ardore intollerabiliter torquebar, oculis maxime ardentibus et splendore fulgentium spirituum vehementissime reverberatis. This is rendered by: ȝif se enȝel ne sette cristes rodetacen onȝéan þam [fyre ⁊ þ]onne gestilde hit. ⁊ se léȝ swiđrode on micelum dæle. ⁊ ic wæs unaræfnedlice ȝeþræsted on minum eaȝum for þisses miclan

byrnes eȝe. ⁊ me wæs ealra swiđost seo ȝesihđ *forstynted* for þara scinendra ȝasta beorhtnesse (39, 8—12). — Again: 'Illas itaque animas et istius gloriosae civitatis muros, ad quam post transitum fluminis festinabant, tam magna inmensi luminis claritate et fulgore splendentes esse dixit, ut, reverberatis oculorum pupillis, pro nimio splendore in eos nullatenus aspicere potuisset' is rendered by: ⁊ þonne þa sawla coman ofer þa ea þe ic ǽr biȝ sæde þonne efstan hiȝ eallum meȝne wiđ dissa wealla. he þonne sæde þæt hiȝ wæron swiđe beorhte scinende. ⁊ he sæde þæt him wurde for þisse miclan beorhtnesse his eaȝena ȝesihđ *forstynted*. þæt he næniȝ þinȝa locian ne mihte on þa beorh[t]nesse (43, 7—11).

Ȝeswēge, is a rare word. In Bosworth-Toller there is only a reference to *ungeswēge*, dissonant, discordant. Sweet translates it by 'sonorous, harmonious'. Clark Hall[1] gives: *1*. sonorous (with a reference to *de Consuetudine Monachorum*, 641. *2*. consonant, harmonious (with a reference to Wright-Wülcker 210, 11). Clark Hall[2] gives: ± swēge, sonorous, harmonious, Æ. On turning to *swēge* in Bosworth-Toller, we find the following definition: *adj. Sounding:* — Ungeswége sang *diaphonia*, sum swége (samswége?) sang, *canticum*, Wrt. Voc. I. 28, 35. v. án-, ge-swége [: — Geswége *consona* Wrt. Voc. II. 134, 23. Of geswégum *consona*, geswégre *canora*, Anglia XIII 132, 135, 137[1])], swét-, swíþ-swége; hlúd-swége; *adv.*

If we restrict ourselves to *geswēge* the instances are: Wright-Wülcker (VI, Glossary of the tenth century, MS. Harl. No. 3376, Brit. Mus.) *consona*, geswege; *De Consuetudine Monachorum* 641 (Anglia XIII 410) qui sonora psallant voce þa mid geswegre singan stæfne[2]); Aldhelm, *De Laudibus Virginitatis* (Anglia XIII 32, 135, 137, or Napier, *Old English Glosses* 7, 173, 175) consona of geswegum, canora of geswegre (*Old Engl. Glosses* 8, 138 140 consona of geswegum, canora geswegre). Clark Hall's reference to Ælfric's *Lives of the Saints* is to p. 172, l. 44: his mædenu me singađ mid *geswegum* stemnum.

---

[1]) Read: 32, 135, 137; the quotation which puzzled me a good deal, is from the Aldhelm glosses.

[2]) Ibid. p. 412, l. 675, Uespere similiter sonora voce on æfen eall swa mid *sweglicre* stefne.

The word is found in the Vision to translate 'consonis'. 'Qui iucundis et consonis vocibus canebant: Domine ne in ira tua arguas me, neque in furore tuo corripias me' is rendered by: ⁊ hiȝ sunȝon swiđe wynsumum stefnum. ⁊ swiđe *ȝeswéȝum.* ⁊ hiȝ cwædon. Domine etc. (38, 17, 18). — 'Similiter et maligni spiritus, in omnibus consonantes vitiis, accusando et duriter testificlando et loca et tempora nefandorum actuum memorantes, eadem, quae peccata dixerunt, Conclamantes probabant' is rendered by: ⁊ þa awyriȝdan ȝastas wæron *ȝeswéȝe* eallum þam synnum. ⁊ hi wæron secȝende ealle þa stowe ⁊ ealle þa tide þe hig þa māndæde on ȝedydon (40, 22—25).

The adjectives *ȝeswēȝe*, *unȝeswēȝe* are directly connected with the second meaning of *swēȝ*, for which see *Old English Musical Terms* by F. M. Padelford (Bonner Beiträge IV), pp. 101, 2; also p. 76.

***Niedbād.** A new instance of the figurative use of this word. Herr Konrath shows that the only words in the original for which it can stand are 'dolor' and 'violens'; that 'dolor' seems to have been neglected by the translator; that somehow 'violentis' may have suggested 'violentia'; and that 'schwere (körperliche) Bedrängnis' may be the meaning. He refers to my *Contributions* in Engl. Stud. 49, 350. — He cwæđ þæt him ȝeeode þurh *nedbade* þæt his lichama wære seoc ȝeworden (38, 6). Dicebat quippe, se þer violentis egritudinis dolorem corporis gravedine subito exutum fuisse.

Ođlengan to pertain, belong to. ⁊ se man sæde þæt he sylf ȝehyrde ealle his ȝodwrecnysse ⁊ his aȝene synna þa þe he of his ȝioȝođe ȝefremede ođđe þæt he on receleaste ȝefremode þæt he nolde his synna ándettan. ⁊ *þæt* he on oferȝitolness[e] ȝefremode ođđe þæt he eallunga nyste *þæt* hit to synne *ođlengde* (39, 22—40, 4). This translates: Et se ipsum audisse, omnia flagitiorum suorum propria peccamina — quae fecit a iuventute sua et ad confitendum aut neglexit aut oblivioni tradidit vel, ad peccatum pertinere omnino nesciebat — ⁊ ealle þa þe he on his lifes daȝum lifiȝende ȝefremod[e ⁊ þa þ]e he areceleasode to andettene maniȝe synna þær cirmdon swiđe aȝeslice wiđ hine þa þe he næfre ne wende þæt hio to synnum *ođlengdon* (40, 19—22). This translates: Omnia, quae in diebus vitae suae in carne conversatus peregit et confiteri neglexit, multa quoque, quae ad peccatum pertinere omnino ignorabat,

contra eum cuncta terribiliter vociferabant. — *Lengan*, in the same sense, is recorded in Bosworth-Toller; cp. *lenge, gelenge*. Also compare *odclīfan, odēcan, odfæstan, odīewan.*

***Sceaddigness,** hurtfulness, injury, harm. The adjective *sceppig* (MS. *sceappig*) 'hurtful, noxious', and the noun *unsceppigness* (*ea, æ*) 'innocence, harmlessness' have been recorded. 'Donec splendidae visionis angelus manus suae impositione caput meum quasi protegens tangebat et me a lesione flammarum tutum reddidit' is translated by: ⁊ þa æthrán þære beorhtan ʒesihde an enʒel minum heafde ⁊ ic weard þurh þæt ʒescyld ⁊ ʒesund ʒehealden fram þara léʒa *sceaddiʒnesse* (39, (12—14).

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

ZUR BIOGRAPHIE KASPAR HEYWOODS.

Seit Veröffentlichung des knappen Aufsatzes, den Thompson Cooper im *Dictionary of National Biography* dem ersten englischen Seneca-Übersetzer, Kaspar Heywood (1535—1598), widmete, hat die Forschung das Lebensbild dieses unglücklichen Neurasthenikers in wesentlichen Zügen vervollständigt. Vor allem ist hier der gründliche Aufsatz von B. Duhr, S. J., zu nennen, »Die deutschen Jesuiten im 5 %-Streit des 16. Jahrhunderts« (Zeitschrift für kath. Theol. 24 [1900], S. 209—248), in dem der aus ungedruckten Quellen schöpfende Verfasser die engherzige Haltung beleuchtet, die Heywood in der für das damalige Wirtschaftsleben so wichtigen Frage des Zinsenforderns einnahm. W. Bang hat dann, gleichfalls auf unveröffentlichtes Material sich stützend, wichtige Nachrichten über die Genealogie der Familie Heywood beigebracht in seiner Studie *Acta Anglo-Lovanensia. John Heywood und sein Kreis* (Englische Studien 38 [1907], S. 234—250), und schließlich hat H. de Vocht in der trefflichen Einleitung seines Abdruckes der Heywoodschen Seneca-Übersetzungen mit glücklicher Hand alle die Nachrichten zusammengestellt, die in den entlegensten kirchengeschichtlichen Werken über den seltsamen Mann zu finden waren (in Bangs Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, 41. Band, Löwen 1913: *J. Heywood and his translations of Seneca's Troas, Thyestes and Hercules Furens*). De Vocht geht auch des längeren auf Heywoods Aufenthalt an der ehemaligen bayrischen Universität Dillingen ein und zieht hierbei alles ihm zugängliche gedruckte Material heran. Durch das Entgegenkommen der Dillinger und Eichstädter Lyzealbibliotheken und die Bemühungen der Herren Gymnasiallehrer K. Richter und Hochschulprofessor Dr. A. Bigelmair bin ich in der Lage, in Ergänzung zu de Vochts Ausführungen die meisten der hier in Betracht kommenden Stellen aus den

handschriftlichen oder nicht neugedruckten Quellen im Wortlaut mitzuteilen. Als Heywood im Sommer 1564 aus dem Jesuitenkolleg zu Rom[1]) nach Dillingen gesandt wurde, war die 1549 als Kollegium zur Ausbildung junger Geistlicher gestiftete, 1552 zur Universität mit philosophischer und theologischer Fakultät erweiterte Hochschule erst kürzlich den Jesuiten zur Verwaltung übergeben worden. Am 1. September 1564 wurde Heywood mit noch einigen anderen Ankömmlingen aus Rom zum Baccalaureus der Theologie promoviert[2]). Darüber findet sich in dem zu Dillingen aufbewahrten *Catalogus Promotionum* unter dem Jahre 1564 folgende Notiz:

> M. Gasparus Heywodus Anglus Professor Mathematicae, eiusdem Societatis et Latinus Concionator, qui III. Calend. Septembr. [1564] postmeridiem Sacrosancti Eucharistiae Sacramenti veritatem orthodoxam vindicavit, secundum librum Sententiarum edisseret compendiose.

Der Sinn dieses Eintrags ist der, daß Heywood, der hier als *Magister artium*[3]), Professor der Mathematik und lateinischer Prediger erscheint, am Nachmittag des 30. August die Glaubenswahrheiten vom Altarssakrament verteidigte und sich dann am nächsten oder übernächsten Tage über das zweite Buch des Sentenzenwerks von Petrus Lombardus, dem bekannten scholastischen Lehrbuch aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, das im

---

[1]) Über Rom als Zufluchtsort englischer Katholiken nach dem Tode Marias (1558) und später siehe L. Einstein, *Italian Renaissance in England*, New York 1902, Appendix A. Hier wird u. a. auch auf Elisäus Heywood, Kaspars Bruder, hingewiesen. Dieser wird in den gedruckten Dillinger Quellen (vgl. besonders Th. Specht, *Geschichte der ehemaligen Universität Dillingen [1549—1804]*, Freiburg i. B. 1902, und *Die Matrikel der Universität Dillingen*, bearb. von Th. Specht [erschienen als Band 2 und 3 des »Archivs für die Geschichte des Hochstifts Augsburg«], Dillingen 1909—1915) nicht angeführt. Denn die dem Jesuitenorden angehörigen Scholastiker wurden nach Specht (Matrikel II 1156) grundsätzlich nicht in die Matrikel aufgenommen. Daß er aber gleichzeitig mit seinem Bruder der Universität Dillingen angehörte, ergibt sich jetzt einwandfrei aus seinem von Bang veröffentlichten Testament, geschrieben zu Dillingen 15. Nov. 1568, in welchem er den Orden zu seinem Universalerben einsetzt (Engl. Stud. 38, S. 241 f.)

[2]) Vgl. Specht, Matrikel der Univ. Dillingen I 48, der die Stelle aus dem Promotionskatalog nur im Auszug mitteilt; in die Matrikel selbst wurde auch Kaspar Heywood nicht aufgenommen.

[3]) Diesen Grad hatte Heywood schon zu Oxford, 11. Juli 1558, erworben (DNB).

Lehrgang der jungen Theologen eine so wichtige Rolle spielte [1]), kurz zu verbreiten hatte.

Weiterhin erfahren wir aus der Geschichte der Universität Dillingen, daß Heywood 1565—67 Moraltheologie und Exegese lehrte; desgleichen wird er von 1570—77 als Professor der Moraltheologie angeführt. Als Nebenfach vertrat er 1564—65 die Mathematik [2]). Daß er aber auch in den hier nicht angeführten Jahren theologische Vorlesungen hielt, erhellt aus dem weiter unten zu erwähnenden Kollegheft eines seiner Schüler aus dem Jahre 1569.

Als Redner wurde Heywood, der lateinisch, englisch, französisch, italienisch, bezeichnenderweise aber nicht deutsch sprach [3]), öfter beigezogen. So sprach er am 15. Juni 1567 auf einer von dem Gründer der Universität, dem Augsburger Bischof Kardinal Otto Truchseß von Waldburg nach Dillingen einberufenen Synode, die über die innere Ausgestaltung der Hochschule beraten sollte. Nähere Angaben darüber finden sich in dem auch von Specht (Geschichte S. 64) und de Vocht (S. XXII) kurz zitierten Werke Jos. Ant. Steiners *Synodi Dioecesi Augustanae . . . Collectae* (Mindelheim 1766, Band II 346), wo die ganze Stelle lautet:

> Deinde sederunt omnes & Reverendus Dominus Casparus [*sc.* Heywodus] Anglus Societatis Jesu Theologus & Professor Dilingensis, facturus orationem Synodalem, petiit licentiam orandi a Reverendissimo Domino Cardinale ascendens ad pulpetum & dixit suam orationem.

Und als derselbe Kardinal am 2. April 1573 zu Rom gestorben war, hielt die Dillinger Universität einen Monat später eine Trauerfeierlichkeit ab, bei welcher Heywood die Predigt während des Requiems anvertraut wurde. Der Eintrag in den handschriftlichen *Acta Universitatis Dilinganae* hierüber ist kurz:

> Praeter concionem temporis sacri [4]) habitam [a Doctore

[1]) Vgl. darüber M. Buchberger, Kirchl. Handlexikon, München 1907, unter »Grade, akademische«.

[2]) Specht, Gesch. der Univ. Dillingen, S. 284 und 290, sowie H. de Vocht, S. XI.

[3]) Nach B. Duhr a. a. O. 229.

[4]) 1573 fiel Ostern auf den 22. März, Himmelfahrt auf den 30. April und Pfingsten auf den 10. Mai. Das Requiem fand am Samstag, 2. Mai statt; das *tempus sacrum* bezieht sich also auf das *tempus paschale*.

Gasparo Heywodo][1]) pridie post decantatas vigilias habita fuit a Rhetoricae professore [a M. Jos. Holonio][1]) oratio[2]).

Bisher noch unbekannt ist das Datum von Heywoods Promotion zum Lizentiaten der Theologie. Sie fand statt am 12. August 1567, also zwei Monate nach seiner Rede auf der Dillinger Synode. Das Diarium (Band I S. 76) der Universität enthält darüber folgende bemerkenswerte Notiz:

> Item supradicto anno [1567] 12 Augusti praeside Reverendissimo Cardinale [sc. Ottone] post decantatum solemne sacrum promotus est solitis ceremoniis in Licentiatum Theologiae P. *Magister* Caspar Heiwodus Anglus, nepos Thomae mori [*sic*] beatissimi martyris, cum duas praemisisset solemnes disputationes et totum paene biennium in classe Theologiae partim psalmos Davidicos partim conscientiae casus explicuisset.

Wir entnehmen aus diesem Eintrag, daß man Heywood die in Oxford und Rom zugebrachte Studienzeit auf seine akademische Laufbahn anrechnete. Denn gewöhnlich waren nach Abschluß der allgemeinen philosophischen Studien noch vier Jahre theologischen Spezialstudiums, das sog. Quadriennium, nötig, ehe das Lizentiat oder Doktorat verliehen wurde[3]). Heywood aber, der schon seit 1565 Theologie dozierte, erlangte den Grad des Lizentiaten knapp drei Jahre nach seinem theologischen Baccalaureat. Wir ersehen ferner, daß die in den Dillinger Promotionskatalogen enthaltenen Patente nicht vollständig sind; wenigstens kennt die von Horn (a. a. O. S. 469) mitgeteilte Statistik keinerlei theologische Promotion für 1567[4]).

Besonders interessant ist es, daß Kaspar Heywood hier

[1]) Am Rande nachgetragen.

[2]) Vgl. auch Specht, Gesch. der Univ. Dill., S. 67 und H. de Vocht, S. XXII.

[3]) Vgl. E. Horn, Die Promotionen an der Dillinger Universität von 1555 bis 1760, in Zeitschrift für kath. Theologie 21 (1897), S. 464.

[4]) Das erste Lizenziatendiplom wird von Horn für 1584 angegeben; Doktordiplome werden zunächst nur für 1558, 1566, 1576, 1580 je eines angeführt. Die von H. de Vocht p. XI Anm. aufgeworfene Frage nach dem genauen Datum der Doktorpromotion Heywoods wird also auch hiermit nicht geklärt; nur ein neuer *terminus a quo* (1567) ist mit obigem Datum gewonnen. Vielleicht wurde Heywood gleich im Anschluß an das Lizentiat zum Doktor promoviert, da dieses ja schon die *potestas ad doctoratum* einschloß: »Sit licentiatus tamquam designatus doctor, qui per Insignium collationem velut confirmatur et gradus sui possessionem accipit« (Horn a. a. O. S. 465).

als *nepos Thomae Mori*, also als Großneffe des Lordkanzlers Thomas More, erscheint. Es ist Bangs Verdienst, dieses Verwandtschaftsverhältnis deutlich gemacht zu haben: Kaspars Vater, der Interludienschreiber John Heywood, hatte Eliza, eine Tochter von Th. Mores Schwester Elisabeth Rastell, zur Frau, und aus dieser Ehe stammten die Brüder Elisaeus und Kaspar [1]).

Zum Schlusse noch einige Angaben über das in der Eichstädter Lyzealbibliothek aufbewahrte Kollegheft, das Casparus Stattmüller über eine Vorlesung Heywoods sich anlegte. Kurz beschrieben wurde es schon bei Carlos Sommervogel, *Bibliographie de la Compagnie Jésus* IV Sp. 180 (Paris 1890 f.) und von H. de Vocht a. a. O. XXII. Die Handschrift (Sig. Nr. 135) besteht aus 177 jetzt mit Bleistift bezifferten Quartblättern in Heftformat nebst drei unbeschriebenen Deckblättern. Auf dem ersten Deckblatt steht der Name des ursprünglichen Besitzers und Schreibers:

Casparus Stattmüller Öttingensis [2]).

Der Titel des ersten bezifferten Quartblattes lautet:

De Septem Eccliae Sacramentis.

Annotata a Rdo eximiaque tum eruditione, tum pietate P*at*re D*omi*no Casparo Hayvoda (*sic*) S. S. Theologiae Doctore. Anno 1569 mense octobris in academia Dilingana tradita & ad calamum dictata. Scripta vero a

Casparo Stattmüllero Öttingensi.

Hierauf folgen zwei Sprüche, der eine aus der Bibel (Eccl. 12, 13):

— Deum time et eius mandata observa —,

der andere aus Augustinus, ohne nähere Angabe:

Duplicem aciem producit mundus contra milites Ch*risti*: blanditur enim ut decipiat, terret ut frangat.

---

[1]) Vgl. Cambridge Hist. of Engl. Lit. V 90 und die Stammtafel zu Bangs Aufsatz, Engl. Stud. 38, S. 250. Ebenda S. 234 Anm. 1 vermutet Bang auch, daß in der Quelle von Specht, der Gesch. Univ. Dill. S. 64 unter Benutzung obiger Stelle Kaspar Heywood einen »Enkel« des Th. More nennt, das Wort "*nepos*" gestanden habe. Unser Zitat beweist die Richtigkeit dieser Vermutung.

[2]) Stattmüller, der in der Dillinger Matrikel (I 58) unter dem 4. September 1567 aufgeführt wird, erscheint auch als Zeuge des Elisaeus Heywood in einem der von Bang mitgeteilten Dokumente, Engl. Stud. 38, S. 242.

Die Handschrift selbst ist entweder nicht vollständig, oder auch Heywood huldigte dem uralten Laster der Universitätsdozenten, dem Nichtfertigwerden. Denn nach einer kurzen Einleitung (fo. 2—6) werden nur die ersten vier Sakramente behandelt:

1. De Baptismo (fo. 6 ro—27 vo).
2. De Sacramento Confirmationis (fo. 27 vo—31 ro).
3. De Sacramento Eucharistiae (fo. 31 ro—72 ro); davon fo. 41 vo bis 72 ro: De Sacrificio Missae quantum ad praxim attinet.
4. De Sacramento poenitentiae (fo. 72 ro—153 ro).

Hieran schließt sich, ebenfalls nicht vollständig, eine Abhandlung von den sieben Hauptsünden:

> Sequitur tractatus de peccatis capitalibus ad materiam de poenitentia pertinens.

Behandelt werden aber nur zwei dieser Sünden:

1. De superbia (fo. 153 vo—162 ro), und dazu als Gegenstück: De obedientia erga leges (p. 162 ro—171 ro).
2. De avaricia (fo. 171 ro—177 vo)[1].

Nachtrag. Eine bisher unbekannte Notiz über Heywood als Übersetzer findet sich in der Vorrede zu Arthur Halls Homerübersetzung (1581), vgl. H. G. Wright, *Life and Works of Arthur Hall,* Public. of the University of Manchester, English Series No. 9, Manchester 1919, p. 131—33. Dort wird *the learned and painfull translation of part of Seneca by Mr. Jasper Heywood* zusammen mit andern frühen Übersetzungen rühmend hervorgehoben und erwähnt, daß neben R. Ascham es besonders Heywood war, der Hall im Hause des Staatssekretärs Sir William Cecil (in den Jahren 1562—63) zu seiner Übersetzung ermutigte.

Würzburg. Walther Fischer.

---

[1]) Schon auf der ersten bezifferten Quartseite, deren Text oben mitgeteilt wurde, wird außerdem von der gleichen Hand hingewiesen auf diesen »Tractatus de 7 peccatis capitalibus — Fol. 153«; diese alte Paginierung ist aber nicht mehr sichtbar. Unten rechts auf dieser ersten Seite findet sich noch das genaue Datum: »Incepit Anno 1569, 3° oct.«

BEMERKUNGEN ZUR BIOGRAPHIE MILTONS.

Im Novemberheft von E. St. 1918 hat Walther Fischer mein Buch über Milton einer verständnisvollen Kritik unterzogen. Da er aber einigen Stellen der Darstellung fragend gegenübersteht — ich habe mich in meinem Buche manchmal zu kurz gefaßt — scheint es mir nicht überflüssig, diesen Stellen einige ergänzende Bemerkungen zuzufügen, bequemlichkeitshalber der Reihe nach, in der sie in seiner Rezension vorkommen, dabei das Hauptinteresse an Miltons Religion knüpfend [1]).

1. Erstens also hat meine Behauptung Bedenken erregt, daß Milton in mehreren Beziehungen über die puritanischen

---

[1]) Ich greife die Gelegenheit, um Dr. Hübeners Rezension, Deutsche Literaturztg., Febr. 1919, einiges zuzufügen.

Erstens, wenn ich es nachzuweisen versuche, daß in *Par. Lost* Spuren des Ringens von Hergebrachtem und Keimendem, Bestehendem und Zukünftigem, herrschender Gewalt und aufstrebender Vernunft sind, so sage ich auch, daß dies nur ein Element, individuelles und zeitliches, der Dichtung ist, nicht der bewußte Plan Miltons, nicht die erschöpfende Erklärung des Werkes.

Was die Umwertung von Gut und Böse betrifft, so hat H. nur teilweise recht, scheint es mir. Es wäre verfehlt, hier ein konsequentes Erklärungsprinzip des Dramas zu suchen. Wie ich schon gezeigt habe, ist Miltons Seele auf Schritt und Tritt in seine Dichtung projiziert zu sehen. Nur insoweit Miltons eigene ethische Konflikte es ihm nahegelegt haben, — das ist: nur halbwegs, wenn er eigene, ursprünglich als schlecht erkannte Handlungen in gute umwerten mußte — kann man von Satans Ressentiment sprechen. Modernes Psychologisieren ist natürlich Milton fremd. An eine konsequente Durchführung des Ressentimentsprinzips ist nicht zu denken. Das Gute war Satan nicht gut, das Böse nicht böse, er ist jenseits Gut und Böse gewesen, er ist das Prinzip des Stolzes, dem nur das von Wert ist, was ihn selbst speist, von Gut und Böse abgesehen. Die Ansprache an die Sonne ist die Reaktion nach der Kampfspannung, nicht ein Ausdruck des Trauerns über etwas als absolutes Gute Erkanntes.

Die Rede vom Zutrauen zu Miltons Persönlichkeit scheint mir fremd. Sie gehört nicht in eine wissenschaftliche Diskussion.

Anschauungen hinausgegangen sei, so daß Gott ihm manchmal nur eine Formel wurde, während ihm der römische Stoizismus näher gestanden habe.

Diese Frage scheint im ganzen recht schwierig und einer näheren Erörterung bedürftig.

Erstens muß man dabei dessen eingedenk sein, daß ein religiöser Mensch sehr wohl glauben mag, zu einer bestimmten Konfession zu zählen, während Schriften und Rede deutlich zeigen, daß er ganz anderswohin gehört[1]). Es dürfte nicht vonnöten sein, z. B. daran zu erinnern, daß die Einmengung neuplatonischer Elemente ins Christentum Jahrhunderte hindurch den Christen unbemerkt blieb; daß die Scheidung zwischen paulinischem und evangelischem Christentum erst sehr spät gemacht worden ist. Wir dürften also — ganz davon abgesehen, ob wirklich in Milton eine ihm nicht klar bewußte Mischung von traditionell christlichen, aus der umgebenden Atmosphäre seiner Zeit eingesogenen Elementen einer eben deshalb formelhaft werden könnenden Religion und Elementen einer persönlich mehr naheliegenden Lebensanschauung vorliege — das Recht haben, dieses Problem als möglich, nicht schon von vornherein ausgeschlossen, zu betrachten.

Um dann nur ein Beispiel unter mehreren zu nehmen, die in eine Richtung gehen, so ist es bekannt, wie der alternde Milton seinen Bedienten wegen eines Kirchenbesuches verspottete, ganz wie er den vereinfachenden und eben deshalb rigorösen, religiösen Formalismus des Puritanismus und dessen Spielarten von je verspottet hatte. Nun ist es wahr, daß in dieser vor allen anderen lebhaft religiös betonten Zeit auch die Form der Religiosität Vertreter fand, die alle äußere Anzeichen verschmäht und glaubt, nur durch innere Konzentration das Wesen der Religion erfassen und religiöser Befriedigung nachgehen zu können. Aber Versuche, Milton unter eine solche Religionsform unterzubringen, sind bisher gescheitert (siehe z. B. das nicht nur dürftige, sondern in der Tat negative Resultat, das aus Miss Bailey's *Milton and Jakob Böhme* erhellt). Milton war kein Mystiker. Im Gegenteil, wenn man sein Buch über die christliche Lehre liest, fällt es auf, wie leblos und dürr seine Auffassung von

[1]) Dem Rezensenten des Anglia-Beiblatts scheint es z. B. unmöglich, daß ein logisch denkender Mensch wie Milton nicht den Widerspruch bemerkt habe. Das Gesagte gilt vor allem seiner Meinung.

der Religion und von Gott ist. Es scheint mir, als ob ihm Gott hier trotz allem zur algebraischen Formel werde, die er zu Hilfe nimmt, um eine seinen Intellekt befriedigende Lösung eines schwierigen mathematischen Problems zu erzielen. Vergegenwärtigen wir uns z. B., wie Dante Gott am Ende der *Divina Commedia* naht, wie er ihn in Schauern und Angst erschaut:

Ed io ch' al fine di tutti i disii
m' appropinquava, sí com' io dovea,
l' ardor del desiderio in me finii.

— — — — — — — — — —

Io credo, per l' acume ch' io soffersi
del vivo raggio, ch' io sarei smarrito,
se gli occhi miei da lui fossero aversi

— — — — — — — — — —

Un punto solo m'è maggior letargo,
che venticinque secoli alla impresa,
che fe' Nettuno ammirar l' ombra d' Argo:

cosí la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile ed attenta,
e sempre del mirar faceasi accesa.

— — — — — — — — — —

veder voleva, come si convenne
l' imago al cerchio, e come vi s' indova;
ma non eran da ciò le proprie penne;
(Paradiso XXXIII)

Diese ekstatische Ahnung von Gott, die ihm nicht einmal ins Gesicht zu schauen wagt, ist doch unendlich weit entfernt von der ruhig würdigenden, man könnte sogar sagen, ebenbürtig fühlenden Beschreibung Gottes in *Paradise Lost.* Hier gibt es keine Blendung oder Schleier des Mystizismus mehr, die Milton hindern könnten, Gott mit seinen leiblichen Augen zu sehen, mit seinen leiblichen Ohren sprechen zu hören. Er spricht, und er spricht ganz wie Milton; man fühlt es, wie völlig Milton seinen Worten beipflichtet. Der Schritt, der hier getan wurde, der Schritt von der *Divina Commedia* zu *Paradise Lost,* bedeutet meiner Meinung nach nicht nur die Verinnerweltlichung Gottes oder das Heranrücken des puritanischen Christentums an den römischen Stoizismus, er bedeutet das

Aufgeben wedelnder und schuhleckender Servilität vor jeder Autorität, göttlicher wie menschlicher, und die Erklärung der Würde, Kraft, Majestät und Selbstgenügen des Menschentums weit über den Puritanismus hinaus; es bedeutet die Wiederherstellung des Stolzes und der würdigen Ruhe des Römers vor dem Weltall, wie sie bei Lucrez widergespiegelt werden.

Humana ante oculos foede cum vita iaceret
in terris oppressa gravi sub religione
quae caput a caeli regionibus ostendebat
horribili super aspectu mortalibus instans,
primum Graius homo mortalis tollere contra
est oculos ausus primusque obsistere contra,
quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti
murmure compressit caelum, sed eo magis acrem
inritat animi virtutem, effringere ut arta
naturæ primus portarum claustra cupiret.
ergo vivida vis animi pervicit, et extra
processit longe flammantia moenia mundi
atque omne immensum peragravit mente animoque,
unde refert nobis victor quid possit oriri,
quid nequeat, finita potestas denique cuique
quanam sit ratione atque alte terminus haerens
quare religio pedibus subiecta vicissim
opteritur, *nos exaequat victoria caelo.*

(De rerum natura I 62—79.)

Und es ist dieser neue Geist bei Milton so vorherrschend, daß der ganze mittelalterliche religiöse Apparat an Leben und Realität verliert, zur Schablone, Pastiche, gemalter Kulisse und Redensart herabsinkt, wo er nicht ganz vermenschlicht werden kann. Man vergleiche z. B. die Stelle in *Paradise Lost,* wo Adam und Eva nach dem Falle zu Gott beten, und die mir, bei gebührender Rücksichtnahme auf Miltons formales Christentum, eine würdige Parallele zu Lucretius zu bieten scheint:

"Thus they in lowliest plight repentant stood
Praying, for from the Mercie-seat above
Prevenient Grace descending had remov'd
The stonie from thir hearts, and made new flesh
Regenerate grow instead, that sighs now breath'd

Unutterable, which the Spirit of prayer
Inspir'd, and wing'd for Heav'n with speedier flight
Then loudest Oratorie: *yet thir port*
Not of mean suiters, nor important less
Seem'd thir Petition, then when th'ancient Pair
In Fables old, less ancient yet then these,
Deucalion and chaste Pyrrha to restore
The Race of Mankind drownd, before the Shrine
Of Themis stood devout."

(P. L. Bk. XI 1—14.)

Übrigens braucht man nur auf *Paradise Regained* hinzuweisen:

"Yet he who reigns within himself, and rules
Passions, Desires, and Fears, is more a King;
Which every wise and vertuous man attains:

(II 466—8.)

Es ist doch dies — der endgültige Niederschlag dessen, was Milton von Jugend auf gepredigt hat — der reine Stoizismus aus dem Munde von Jesus Christus selbst, ein Stoizismus, der nie und nimmer mit dem Christentum zu assimilieren wäre; es ist klar, daß der Mensch, der so lebt, wie es hier gefordert wird — und so zu leben, sagt Milton, vermag jeder weise und tugendhafte Mensch aus eigener Kraft —, keinen Platz in der Welt übrig hat für den Gott, der von altersher der in einem jeden inhärenten Erbsünde auf Schritt und Tritt nachgehen, stets dem einzelnen Menschen, der ja nichts aus eigener Kraft vermag, zur Seite stehen muß.

Im zweiten Kapitel von *De Doctrina Christiana,* wo Milton über die Natur Gottes spricht, scheint es mir, als ob er, vom traditionellen, christlichen Gottesbegriff ausgehend, jedoch den mittelalterlichen Gott zum Halbgott, wo nicht gar zum außergewöhnlichen Menschen, reduziere. Milton findet es z. B. ganz natürlich und richtig, daß man an der Hand einer anthropomorphen und wörtlichen Auslegung der Bibel sich Gott als Reue und Sorge fühlend vorstelle, als nach der Arbeit ausruhend und sich erquickend, als körperlich wie seelisch dem geschaffenen Menschen ähnelnd, als völlig bewußt und seiner Würde eingedenk dem Menschen gegenüber auf seiner Hut

seiend, damit er sich korrekt betrage und sich niemandens Spott oder Verachtung aussetze:

"... nec ipsum de se quicquam fuisse dicturum aut scriptum voluisse existimemus, quod nos de se noluisset cogitare. Quid Deum deceat, quidve dedeceat, auctorem ipso Deo ne requiramus graviorem. Si *poenituit Jehovam quod hominem fecisset*, Gen. VI 6, et *propter gemitum eorum*, Judic. II 18, poenituisse credamus; modo id in Deo, ut solet in hominibus, ex imprudentia natum ne putemus: sic enim de se ne nos opinemur, ipse cavit, Num. XXIII 23, *Deus non est homo qui mentiatur, aut filius hominis, quem poeniteat.* 1. Sam. XV 29, idem: si *doluisse etiam in corde suo*, Gen. VI 6, et, quod idem est, *imminuta est anima ejus*, Judic. X 16, doluisse credamus. Affectus enim in viro bono boni sunt et virtutibus pares, in Deo sancti. Si post sex dierum operam *quieti refici*, Exod. XXXI 17, si *metuere indignationem ab inimico*, Deut. XXXII 27, dicitur Deus, credamus dolere quod dolet; credamus eo refici quo refectus est; id metuere quod metuit, non esse infra Deum: longo licet interpretationis ambitu haec et huiusmodi de Deo dicta lenire tentaveris eodem res redibit. Si *creasse hominem Deus dicitur ad imaginem suam ad similitudinem suam*, Gen. I 26, idque non animo solum sed forma etiam externa, nisi eadem verba idem non significant quod postea, cap. V 3, ubi Adam ad similitudinem suam, ad imaginem suam filium genuit, et Deus humana membra ad speciem passim sibi tribuit, quid est quod nos quæ ipse sibi tribuit, eadem tribuere vereamur, dummodo quod in nobis imperfectum ac debile est, id Deo sicubi tribuatur, perfectissimum atque pulcherrimum esse credamus? pro certo hoc habentes, Dei majestatem ac gloriam satis sibi curæ fuisse, ne quid humilius aut demissius Deo, de se unquam loqueretur, ne quid sibi ullo tempore attribuat, quod a nobis attributum sibi esse nolit (De Doct. Christ. Ss. 12—3).

Die Bedeutung solcher Auseinandersetzungen muß wohl klar sein. Ein Gott, dessen Füße man gehen sieht, dessen Mund sich vor unseren Augen auftut und Worte spricht, den man sich als sitzend usw. vorstellt, und vor allem ein Gott, der eine solche Schwäche zeigt, daß er seine Handlungen weitschweifig erklärt und seine Regierung einer von ihm geschaffen sein wollenden, von seinem Gutdünken abhängigen Welt entschuldigt usw., — dieser Gott ist kein Gott mehr im altchristlichen Sinne, er ist vielmehr Repräsentant eines parla-

mentarisch-demokratisch gewordenen Herrschertums, das seiner endgültigen Abschaffung entgegengeht, er ist vielmehr eine spätere Phase des alten orientalischen Tyrannen Jehova, seiner funktionellen Realität entkleidet und zum Kunstprodukt geworden. Je mehr Milton seinen Gott zu verwirklichen sucht, je mehr schwindet ihm unter den Händen der Inhalt des während des Mittelalters ausgeformten christlichen Gottesbegriffes. Abgehoben gegen den Hintergrund der Entwicklung, die zwischen dem alten Judentum und dem Christentum des 17. Jahrhunderts liegt, ist Miltons Gott ein formelhaftes Überbleibsel. Die bezüglichen Funktionen des christlichen Gottes sind auf Miltons Ich übergegangen in einer Weise, die, wie aus seinen Werken erhellt, offenbar stoisch bedingt ist.

Und es muß bei diesen Folgerungen Miltons aus der Bibel nicht etwa eingewendet werden, daß er dazu getrieben worden sei von der sklavischen Anhänglichkeit der Zeit an der Bibel. Zu allen Zeiten hat Milton die Bibel korrigiert und rundweg erklärt, Gott könne es so oder so nicht gemeint haben, wenn etwa die wörtliche Interpretation Miltons persönlichen Neigungen oder Wünschen widersprochen. Wir sind darum wohl berechtigt anzunehmen, daß diese Deutung der Bibel in die Richtung eines Heraushebens und Senkens Gottes aus mittelalterlich-mystischer Unnah- und Unergreifbarkeit und eines Heranrückens an griechisch-römisches, mehr kameradschaftliches und ruhiges Götter- und Halbgöttertum, — daß diese Deutung einer persönlichen Disposition Miltons entsprossen.

2. Was Milton und Galilei betrifft, möchte ich daran erinnern, daß eine Arbeit dieser Art immer mit gar viel Schutt, mit viel des Nachlässigen, des Unkritischen und Malplazierten, des breiten und oberflächlichen Heiligen- und Heldenkultes aufräumt. Der natürlichen und gerechten Forderung dabei, alle irgendmöglichen Quellen auszunutzen, war nur beschränkterweise nachzukommen zur Zeit der Entstehung des Buches. Nach Italien zu gehen, war nicht möglich; im »Britischen Museum« habe ich ein beträchtliches Material vorgefunden; als ich mich aber anderswohin wandte, war es mir oft nicht möglich, erwünschte Akten hervorholen zu dürfen. So z. B. suchte ich für die Pamela-Geschichte im Public Record Office das Protokoll über die Verhaftung und Untersuchung des Buchdruckers, die in den Journals of the House of Commons

am 17. März 1649 erwähnt werden. Da die Angelegenheit einer Kommission übergeben wurde, erschloß ich, daß ein Protokoll über die Vorgänge erhalten sein könnte, und daß aus diesem Protokoll ersichtlich wäre, wer der Buchdrucker war. Dies Protokoll, sagte man mir, wäre im Parliament House zu suchen, der Zugang dorthin aber wurde mir nicht erlaubt.

Übrigens scheint mir F.s Bemerkung über die Frage des Zutritts zu Galilei bedingterweise richtig. Ich habe diesen Umstand außer acht gelassen, weil es offenbar den Briefschreibern an Galilei oder in seiner Nähe angelegen war, alles, was ihn betraf, mit Schonung vorzutragen. Beachte z. B. den zornigen Brief Antonio Barberinis, und wie schonend und vermildernd dieselbe Sache von dem toskanischen Gesandten behandelt wurde (S. 24—25).

3. Was endlich den Umstand betrifft, der dem Rez. am meisten fraglich erscheint: Warum Milton es nicht erfahren und veröffentlichen könne, daß die *Eikon* nicht vom König verfaßt war, da doch dies die stärkste Waffe in den Händen der Revolutionäre gewesen sei — so ist das ganz einfach. Das Ziel der Revolutionäre, welches war denn das? Es galt ihnen ja, den Nimbus, den Heiligenglanz zu zerstören, den das Martyrium und die Hinrichtung des Königs um ihn gegossen, deren wohl getroffener Ausdruck, keineswegs aber deren Substanz, die *Eikon* war. Der heilige Charles war die Stärke der Royalisten und die Schwäche der Revolutionäre. Wenn nun Milton gesagt hätte: »Dies Buch ist nicht vom König geschrieben; er hat nichts davon gewußt,« dann hätte dies gar nicht den König getroffen, der Nerv der königlichen Sache wäre im ganzen unbeschädigt geblieben. Der Lügner wäre nur John Gauden gewesen, und diesen unbedeutenden Royalisten zu enthüllen, war wenig Mühe wert. Das Buch hatte schon seine Wirkung gehabt, die unsichere, gespannte Stille ausgelöst, die die Hinrichtung in England und auf dem Festlande geschaffen, und daran war nichts mehr zu ändern auf diesem Wege. Die Insinuationen Miltons, daß der König das Buch nicht geschrieben habe, wurden ziemlich gleichgültig aufgenommen, kaum einmal beantwortet. Und als im selben Jahre die »wahre« *Eikon* es zu beweisen suchte, daß die *Eikon Basilike* von einem Prälaten geschrieben worden sei, blieb der Erfolg aus.

Wenn man aber bewies, daß der König ein Gebet zu Gott

gebetet habe, das aus einem heidnischen Roman »gestohlen« war, dann wäre der König ein Monstrum seiner Zeit gewesen, kein Heiliger mehr. Es scheint mir also klar, daß, wenn auch Milton es gewußt, daß die *Eikon* von Gauden war, es sehr unklug gewesen wäre, dies dem Volke zu sagen.

Nun geht es aber aus den Berichten über die Entstehung und den Druck der *Eikon* hervor, daß das Manuskript von einem Kaplan des Königs als das des Königs an die Druckerei übermittelt wurde. Der Buchdrucker konnte also nicht anders denken, als daß der König der Verfasser sei. Gauden wäre in der Tat nicht der Schlaukopf gewesen, als den man ihn anerkennen muß, wenn er allerlei untergeordnete Personen ins Geheimnis gezogen hätte. In dieser Weise war es also Milton unmöglich, von Dugard die wahre Autorschaft zu erfahren.

Daß man nicht diese Tat Milton allein zuzuschreiben braucht, ist natürlich ganz richtig. Man muß aber doch erwägen, daß Milton von der Regierung beauftragt war, solche Angelegenheiten zu erledigen, daß die Natur des Interpolationstricks Milton, dem literarisch Gebildeten und Interessierten, nahelag, nicht aber Harrison, Bradshaw, Cromwell oder den anderen Mitgliedern. In Anbetracht dessen sind wir wohl geneigt, in Milton den Urheber und Vollstrecker, in den übrigen nur Mitwisser zu erblicken. Außerdem können wir, wie es in meinem Buch geschehen, nachweisen, daß eine derartige Handlung mit Miltons Denkweise vereinbar war, was wir noch nicht von den andern haben beweisen können. Und dem, der solchen Männern wie Ireton, Harrison u. a. dgl. durch zeitgenössische Zeugnisse nahegetreten ist, ist es klar, daß sie eine Ethik besaßen, die viel weniger von persönlicher Laune bedingt war als die Miltons, des Poeten.

S. 85 hat F. meine Darstellung mißverstanden. Die drei Gebete, von denen dort die Rede ist, sind nicht die, die gewöhnlich das Pamela-Gebet begleiten, sondern ganz andere, vom Könige schon vorher veröffentlichte. Die anderen drei wurden zuerst nach dem Tode des Königs veröffentlicht.

Lund. S. B. Liljegren.

DER KAUFMANN ROBINSON CRUSOE.

Die Beurteilung *Robinson Crusoes* und seines Verfassers wechselt in großer Mannigfaltigkeit zwischen zwei Polen. Den einen Standpunkt bezeichnet Hettner, der in seiner bekannten Literaturgeschichte Defoe als einen »trefflichen Mann«, als einen makellosen, tapferen, puritanischen Helden darstellte und seinen Roman als eine Schilderung auffaßte, »wie der Mensch mit innerer Notwendigkeit Stufe um Stufe aus dem ersten rohen Zustande zu Bildung und Zivilisation kommt.« Robinson ist nach ihm »ein ganz gewöhnlicher Durchschnittsmensch«, »Beispiel und Spiegelbild der ganzen Menschheit«. Den gegensätzlichen Standpunkt vertritt z. B. Gosse, der zu den bekanntesten englischen Kennern des 18. Jahrhunderts zählt (History of Eighteenth Century Literature, London 1896, S. 180). Er sagt über den Charakter Defoes: "It is very difficult to regard the personal character of Defoe with any sympathy. He was dishonest, and yet always prating about honesty. He was writing in a Jacobite newspaper with one hand, while accepting secret money from the government with the other. He was, as his latest biographer has to admit, 'perhaps the greatest liar that ever lived'. There is something very sordid about his ambitions, very mean and pedling in his scheme of life. His great genius alone preserves for him a little of our sympathy, and yet, even here it is probably to Defoes advantage that his best books make us entirely forget their author." Über Defoes berühmtestes Werk urteilt er, es sei "the most thrilling boy's book ever written«. Es schildere einen einsamen Mann im Kampfe mit der Natur. Von der Stufentheorie Hettners weiß Gosse nichts. Es ist völkerpsychologisch bemerkenswert, daß die erwähnte kulturphilosophische Theorie und die ideale Auffassung von Defoes Persönlichkeit vor allem in Deutschland Vertretung und Anklang fand, während erstere bis auf den heutigen Tag in England oder Amerika nur

vereinzelt auftauchte, und sich anderseits dort allmählich eine realistischere Auffassung von der menschlichen Begrenztheit des Robinsondichters durchsetzte[1]).

Es ist hier zunächst der Ursprung der deutschen Beurteilung des Robinson näher zu erläutern. Entscheidend für sie war die Empfehlung, die Jean Jacques Rousseau in seinem *Emile* dem Inselroman gab als dem ersten Buch, welches sein Zögling lesen soll. Er spricht dort (livre III) von den verschiedenen »états«, die Robinson durchläuft. Von seiner Einsamkeit auf der Insel spricht er als dem ursprünglichen »état«: »Cet état n'est pas, j'en conviens, celui de l'homme social, mais c'est sur ce même état qu'il doit apprécier tous les autres.« Diesem »état« entspricht »la pratique des arts naturels«. Dem ihm folgenden »état social« wird zugewiesen »la recherche des arts d'industrie«. Es sei festgestellt, z. B. gegenüber Hettner, der mehrere Stufen der Robinsonentwicklung annimmt, daß hier Rousseau also nur zwei unterscheidet, die der Einsamkeit und der Gesellschaft. Außerdem führt Rousseau seine Unterscheidung der beiden »états« im Zusammenhang mit seiner Empfehlung des Robinson durch die Worte ein: »Voilà comment nous réalisons l'île déserte qui me servoit d'abord de comparâison.« Vergleicht also Rousseau an dieser Stelle nur in seiner Art allgemeine menschliche Lebensformen mit der Geschichte Robinsons, so betont er auch bei der zweiten in Betracht kommenden Erwähnung des Romans, daß er seine Gedanken, die er für Emile ebenfalls für maßgebend hält, am Robinson gut anknüpfen und entwickeln kann, nicht aber ausdrücklich, daß dieser sie enthält: »Le premier et le plus respectable de tous les arts est l'agriculture: je mettrois la forge au second rang, la charpente au troisième et ainsi de suite. L'enfant qui n'aura point été séduit par les préjugés vulgaires, en jugera précisément ainsi. Que de réflexions importantes notre Emile ne tirera-t-il point là-dessus de son Robinson!« Rousseaus Worte wurden von seinen Anhängern, den philanthropinistischen Pädagogen des 18. Jahr-

[1]) Einen Überblick und eine Charakteristik der englischen Defoeliteratur gibt Trent in der Cambr. Hist. Bd. IX, Anhang. Dafür, daß die Hettnersche Auffassung in Deutschland gültig blieb, sind Beispiele Wülcker und Schröer in ihren Literaturgeschichten, außer den weiter unten angeführten Arbeiten von Ulrich und Wackwitz.

hunderts, dahin gedeutet, daß *Robinson Crusoe* als prinzipielle Darstellung der Kulturentwicklung aufzufassen sei. In diesem Sinne geschah Campes Bearbeitung des Romans (1780), und von hier aus ist auch die wissenschaftliche Stufentheorie über den Roman in ihrer Verbreitung in Deutschland zu verstehen. Sie wird von Hettner, wie wir sahen, in reiner Gestalt vertreten. Aber auch noch heute wird sie von dem ausgezeichneten Robinsonkenner Ulrich bei uns verteidigt. Er sieht (Zeitschrift für Bücherfreunde 1919, Heft 1—2) als das Zentrum der Robinsonfabel an, daß der Held, der »nur die Anlagen eines Durchschnittsmenschen besitzt«, auf der Insel »die Hauptentwicklungsstufen der Kultur von neuem durchläuft«. In einer Berliner Dissertation (1909) hat Wackwitz die Stufenauffassung bei Defoe geschichtlich zu begründen versucht. Er glaubt im Robinson die Beeinflussung durch Lockes Scheidung der Kulturentwicklung in zwei Stufen zu erkennen, die primitive, wo die Produktion sich nur nach den Bedürfnissen richtet, und die entwickeltere, auf der das Geld herrscht als Zeichen einer über die Bedürfnisse hinausgehenden Produktion.

Es entspricht der erwähnten realistischeren Beurteilung des Robinson in England und Amerika, daß dort versucht wird, ihn restlos aus der Tradition des Abenteurerromans und im Zusammenhang mit den Reisebeschreibungen der Zeit geschichtlich zu verstehen, ohne, wie gesagt, irgendwelche Kulturphilosophie aus ihm herauszulesen. Man vergleiche außer Gosse als repräsentativen Forscher z. B. Trent, der im R. Cr. sieht (Cambridge Hist. IX, 20): "The universal appeal implied in the realistic account of the successful struggle of one man against the pitiless forces of nature." Neuerdings hat auch der deutsche Forscher Dibelius in seiner *Romankunst* den *Robinson* in geschichtlichem Zusammenhang mit dem spanischen Schelmenroman zu sehen gelehrt, ohne sich der Stufentheorie irgendwie anzuschließen. Gänzlich unerörtert aber blieb bis heute der Punkt, auf den diese abzielt: die Stellung Robinsons zur Kultur, und zwar in einer Untersuchung, die sich auf einen Boden stellt, der außerhalb der Stufenauffassung liegt. Noch Ulrich sieht nur die Möglichkeit, daß der *Robinson* ein bloßer Abenteurerroman oder die Stufentheorie richtig sei. Er entscheidet sich, wie wir sahen, für das letztere. Sind aber der Abenteurerroman und die naturrechtliche Kulturphilosophie die einzigen

Schlüssel zu dem geschichtlichen Verständnis des Romans? Und vor allem, eröffnen sie uns das richtige Verständnis zu ihm?

Die folgende, auf der Interpretation des *R. C.* fußende Untersuchung hat zu ihrem Ziele, die zeitliche Bedingtheit der Dichtung festzustellen. Dieses setzt die Kenntnis der für das Zeitalter Defoes wesentlichen Züge voraus. Vergegenwärtigen wir uns diese!

Im Zeitalter des Robinsondichters hatte der angelsächsische Geist seine besondere geschichtliche Abwandlung durch die Art erfahren, in der er die Resultate der großen astronomischen und geographischen Entdeckungen aufnahm, zu denen das expansive, diesseitige Weltgefühl der Renaissance getrieben hatte. Im Vordergrunde der europäischen Menschheit fanden sich ihre englischen Pioniere auf unendlich geweiteter Fläche der Erde und in einem unendlich geweiteten Weltall. Und das Entscheidende war, daß die Renaissance mit ihrem Erbe, einer neuen Umwelt, ihnen nicht die Kraft hinterließ, sie unbesehen in vertrauender Selbstsicherheit hinzunehmen. Die veränderte Umgebung erschien fremd und ergab eine Fremdheit gegenüber der eigenen Natur. Mensch und Gott werden in einer neuen kritischen Einstellung auf ihr Wesen hin geprüft. Die Bindungen der katholischen und protestantischen Orthodoxie beginnen sich verschiedenartig rationalistisch aufzulösen. Die Erschütterung der geistigen Mitte der Zeit äußert sich auch wirtschaftlich. Die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts sind die Zeit des Südseeschwindels in England und des Lawschen Systems in Frankreich. Es entsteht eine sogenannte Gründerperiode, wirtschaftliche Kräfte äußern sich in großen, aufgeregten Vorstößen, ohne Geordnetheit und Gleichgewicht zu erreichen. Wie Sombart (Bourgeois), Cunningham (The growth of English industry and commerce in modern times) und andere gezeigt haben, erlebte die westeuropäische Welt damals das erste Geldfieber[1]). Das

[1]) Vgl. Sombart, besonders S. 43, 64: »Später wurde zum Gegenstand (der Spielwut) der Regel nach die Aktie. So vor allem bald nach jener Zeit in den beiden größten Spekulationsfiebern, die die Menschheit bisher überhaupt durchlebt hat: bei der Gründung der Lawschen Bank in Frankreich und der Südseegesellschaft in England.« (1719—1721.) S. 117: »Diese beiden Unternehmungen sind nur die am meisten hervorstechenden, die infolgedessen den Blick so sehr blenden, daß man oft gar nicht merkt, wie um diese Riesen-

Geld begann, das Maß der Dinge zu werden. Eine neue Gesellschaftsschicht blühte auf. Jener schwer definierbare Volkskörper, den man Mittelklasse nennt, grenzte sich ab, und man kann, wie R. H. Gretton (English middleclass, London 1917) gezeigt hat, sie nicht durch andere Merkmale der Lebensführung oder des Berufes kennzeichnen, wie durch das ihres Verhältnisses zum Gelde. Es ist der Teil der Volksgemeinschaft, dem Geld das wichtigste Lebenswerkzeug ist[1]).

Wie drückt sich dieses allgemeine Zeitgepräge in der Person Defoes und im *R. C.* aus? Wie schon in der Einleitung erwähnt, weiß die Forschung, soweit sie Defoe überhaupt ernst nimmt, in seinem Verhältnis gegenüber dem religiösen Gegensatz von Offenbarungsglauben und Deismus nur puritanischen Protestantismus zu erkennen. Als Unterlage für dieses Urteil diente wohl vor allem der Umstand, daß Defoe "unprincipled tracts against Toland" schrieb. (Vgl. hierzu z. B. Dibelius über das asketische Element im *R. C.*, Romankunst S. 36 und Trent, C. Hist.) Nur Wackwitz versuchte m. W., eine deistische Gedankenrichtung im *R. C.* aufzuzeigen, ohne aber, wie hier schon vorausgenommen sein soll, die Einordnung des rationalistischen Fremdkörpers in D.s Gedankenwelt recht verständ-

schwindelunternehmungen sich eine Anzahl anderer »Gründungen« vollzogen, die in ihrer Gesamtheit der Epoche recht eigentlich erst den Stempel aufdrücken.« S. 120: »Im ganzen über 200 Gründungen in einem Jahr.« Als Quellenangabe Anderson, "Origin of Commerce". Vgl. ferner S. 405—407, 408. Überaus bemerkenswert für den geistigen Hintergrund, aus dem heraus *R. C.* geschrieben wurde, ist weiterhin die Tatsache, daß D. 1719 in dem Jahre der Veröffentlichung unseres Romans ein Traktat schrieb: "The Anatomy of Exchange-Alley: or, A System of Stock-Jobbing." Eine Abhandlung, über die Trent das Urteil fällt: "A Tract on stock-jobbing — precursor of many pamphlets on the South Sea Bubble." Zur Entwicklung der Projektenmacherei vgl. Sombart S. 66: »Die Entwicklung des Börsenspiels hat rein äußerlich dazu beigetragen, daß andere Geisteskräfte, die stark am Aufbau des kapitalistischen Geistes beteiligt gewesen sind, überhaupt zur vollen Entfaltung haben kommen können. Ich meine die schon erwähnte Vorliebe zur Projektenmacherei, die gegen das Ende des 17. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitet war und unmittelbaren Anlaß zur Gründung zahlreicher kapitalistischer Unternehmungen geboten hat. — Diese Projektenmacherei hätte aber nicht annähernd die Wirkung ausüben können, wenn sie nicht mit dem um dieselbe Zeit auftauchenden Börsenspiel zusammengekoppelt wäre . . .«

[1]) Vgl. Fehr, Anglia, Mai 1919, und Frisch, »Der revolutionäre Roman in England«, Diss. Freiburg 1914.

lich zu machen. Wie weit der *R. C.* ausschlaggebend ist für die Frage nach dem Wert und Wesen des Puritanismus D.s, dessen problematische Natur durch den erwähnten polaren Gegensatz der bestehenden Beurteilung, deutlich gekennzeichnet ist, ist bisher nicht untersucht. Es ist aber schon jetzt von vornherein zu erwägen, ob nicht etwa die eigentümliche Natur der geistigen Haltung D.s sinnvoller Grund ist für den klaffenden Widerspruch der über ihn herrschenden Ansichten. Ist nicht vielleicht die Struktur seiner Geistigkeit selbst so beschaffen, daß sie, von der einen Seite gesehen, sich als erfolgdienerisch, krämerhaft usw. darstellt und nach der anderen Seite hin doch eine gewisse religiöse Betontheit und Wucht des Eindrucks zuläßt? Damit rücken von hier aus jene Ermittlungen in verständliche Nähe, die von der neueren Forschung, vor allem von Weber und Troeltsch, über die Disposition angestellt wurden, die im Puritanismus selbst für die Ausgestaltung des frühkapitalistischen Geschäftsgeistes lag [1]).

Es ist bekannt, daß D. Lehrling eines Strumpfwarenhändlers war und später als Ziegeleileiter zu Tilbury über 100 Arbeiter beschäftigte. Das Kaufmännische spielt in seiner Lebensführung und in seinem Geiste demnach eine große Rolle. Es ist aber merkwürdig, wie gering der Einfluß seines kaufmännischen Geistes speziell auf seine Dichtungen bisher eingeschätzt wurde, wenn er überhaupt gesehen ist. Allerdings Minto (Defoe, E. Men of Letters, 1879) hat das Kaufmännische im *Colonel Jack*, *Moll Flanders*, *Roxana* und den übrigen Erzählungen D.s hervorgehoben. Er sagt von den Helden: "They are all tradesmen, who have strayed into unlawful courses.« Vom *R. C.* spricht er nicht. Dibelius bemerkt, daß im Gegensatz zu den Motiven des heroisch galanten Romans, in denen Ritter und Prinzessinnen eine Rolle spielen, D. im *R. C.* zuerst einen Kaufmann zu seinem Helden macht. Er begnügt sich aber mit diesem Hinweis. Zwar hat schon der feinsinnige Essayist Charles Lamb in D.s "Complete English Tradesman" einen besonderen kapitalistischen Geist entdeckt, den er als ein ge-

[1]) Troeltsch, »Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt«, »Protestantisches Christentum« (Kultur der Gegenwart); Weber, Max, »Protestantische Ethik« (Archiv f. Sozialwiss. 20, 21), 1905. Zur Frage der Genesis des kapitalistischen Geistes vgl. Brodnitz, Englische Wirtschaftsgeschichte, Jena 1918.

fährliches Gift ansah, und neuerdings hat Sombart D.s *Essay on Projects*, der 1697 erschien, als eine außerordentlich wichtige Quelle für den Beginn der Weltepoche des Kapitalismus angesprochen, aber noch niemals ist dieser Geist des Kaufmännischen bis in das berühmteste Werk D.s, den *R. C.*, hinein verfolgt. Wir haben noch niemals erfahren, wie weit R. C., der Kaufmann, nun auch als ein kaufmännischer Charakter dargestellt wird, oder wie weit in der sonstigen Anlage des Romans das Kaufmännische hervortritt. Man kann aber im Zusammenhang mit dem, was wir über den wirtschaftlichen Charakter des beginnenden 18. Jahrhunderts gesagt haben, es von vornherein als naheliegend bezeichnen, daß sich doch wohl das besondere geschäftsmäßige Gepräge der Zeit in einem Roman widerspiegeln müßte, der ausgerechnet zum ersten Male einen Kaufmann in den Mittelpunkt der Handlung stellt.

Ich glaube, durch diese Ausführungen nun soviel gezeigt zu haben, daß es notwendig ist, zur Klarstellung der berührten Probleme, den Text des *R. C.* zu untersuchen. Hierbei scheint mir der einzige Weg, um eine sichere Unterlage zu gewinnen, die interpretatorische Methode. Wir führen aber wegen der Raumersparnis hier nur die für uns wichtigsten Stellen an[1]). Eine Lektüre des Romans wird jedem ergeben, daß es sich bei dem Angeführten nicht um isolierte Einzelheiten, sondern um typische Beispiele handelt.

Wenden wir uns zuerst der letztberührten Frage zu, wie verhält sich *R. C.* im allgemeinen zum Kaufmännischen und im besonderen zu dem D.s Zeit beherrschenden kapitalistischen Erwerbstrieb? (Wir zitieren nach der Globe Edition, die sich eng an den Text der ersten Originalausgabe von 1719 hält. Nach der dankenswerten Untersuchung von Ulrich, Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen CXI 1. u. 2. Heft, ist die Globe Ed. die zuverlässigste uuter den modernen Ausgaben.)

S. 5: Es wird erwähnt, daß beim Eintritt in das 18. Lebensjahr es für den reiselustigen Helden zu spät ist, "to go Apprentice to a Trade, or Clerk to an Attorney". Es werden also die Lehrlings- und Schreiberstellungen als der normale

---

[1]) Wir begnügen uns hier und im folgenden meistens mit einer Bezugnahme auf den ersten Teil des *R. C.* Der übrige Roman weist dieselben Characteristica auf wie dieser, ist jedoch nicht von der Bedeutung der »Adventures«.

Anfang eines Sohnes "of a good Family" (vgl. S. 1) betrachet.

S. 15: Es wird davon gesprochen, daß das Fortgehen aus dem Vaterhaus unter "evil Influence" stand, "that hurried me into the wild and indigested Notion of raising my Fortune". Der Trieb, sich über den väterlichen Stand zu erheben, wird als "indigested" bezeichnet, aber nicht im ganzen abgelehnt.

S. 15: Spricht R. C. auch davon, es wäre besser gewesen, er wäre als "Sailor" gegangen und hätte etwas gelernt; so ging er als "Gentleman", da er anständig gekleidet war und Geld in seiner Tasche hatte. Wir notieren hier also erstmal, daß für D.s Begriff vom "Gentleman" der Geldbesitz das entscheidende Kriterium scheint.

S. 16: Wird vom Geld in folgendem Zusammenhang ausführlich gesprochen: "This was the unhappiest Voyage that ever Man made; for tho' I did not carry quite 100 £ of my new gain'd Wealth, so that I had 200 £ left, and which I lodg'd with my Friend's Widow, who was very just to me, yet I fell into terrible Misfortunes in this Voyage."

S. 33 ff.: Erzählt R. C., wie er in Brasilien (das damals unter anderem durch das Gold seiner Ströme der Geschäftswelt Westeuropas bekannt wurde), empfohlen wird "to the House of a good honest Man, who had an Ingeino as they call it; that is, a Plantation and a Sugar-House; . . . seeing how well the Planters liv'd, and how they grew rich suddenly, I resolv'd' if I could get a Licence to settle there, I would turn Planter among them." R. C. fährt dann fort, ausführlich Anlage und Aufschwung seiner eigenen Plantage zu schildern.

S. 36: Berichtet R. C. über ein Geschäft, das er als Pflanzer macht: "My Goods being all English Manufactures such as Cloath, Stuffs, Bays, and Things particularly valuable and desireable in the Country, I found means to sell them to a very great Advantage; So that I may say, I had more than four times the Value of my first Cargo, and was now infinitely beyond my poor Neighbour."

S. 37: Die Projektenmacherei wird als das Gegenteil gesunder Geschäftsprinzipien hingestellt: "But as abus'd Prosperity is oftentimes made the very Means of our greatest Adversity, so was it with me . . . And now increasing in Business and in Wealth, my Head began to be full of Projects and Under-

takings beyond my Reach; such as are indeed often the Ruin of the best Heads in Business."

S. 38 f.: R. C. macht in einer Gesellschaft von "Fellow-Planters" und "Merchants" den Vorschlag, Negersklaven von Guinea nach Brasilien zu exportieren. Kaufmännisch sachlicher Bericht über den Negerhandel.

S. 40: Wird wie auch vorher, dieses Unternehmen nicht als ein unsittliches aber als ein kaufmännisch törichtes dargestellt: "I was hurry'd on, and obey'd blindly the Dictates of my Fancy rather than my Reason." Die Vernunft wird von D. also als oberste Instanz der Lebensführung angesetzt; vgl. S. 14, 18.

S. 57: "I smil'd to myself at the Sight of this Money. O Drug! said I aloud, what art though good for? . . . Upon second Thoughts, I took it away . . ." Der Vordersatz scheint darauf hinzudeuten, daß der einsame Robinson auf der Insel, wohin er nun verschlagen ist, beim Anblick eines Geldfundes eine prinzipielle Verachtung desselben ausspricht. Der letzte Satz aber zeigt, daß dieses nicht zutrifft. Robinson lächelt nur über die Wertlosigkeit des Geldes in seiner Einsamkeit, er ist ein viel zu vernünftiger Kaufmann, um nicht gleich darauf an eine spätere Verwendungsmöglichkeit zu denken. Diese tritt auch später tatsächlich ein, und es wird ausdrücklich erwähnt, daß er das Geld von der Insel mitnimmt. Wackwitz (Entstehungsgeschichte von D.s *R. C.*, Diss. Berl. 1909) sieht, wie eingangs erwähnt, in dieser Stelle einen Beleg für die Beeinflussung durch Locke. In den Worten D.s wird nichts von einer derartigen philosophischen Theorie gesagt. Halten wir uns doch an den Text, der nur eine rein praktische, nüchterne Erwägung zeigt!

S. 197: Nachdem R. C. jahrelang auf der Insel gelebt hat, stellt er folgende Betrachtung an: "I have been, in all my Circumstances, a Memento to those who are touch'd with the general Plague of Mankind, whence, for ought I know, one half of their Miseries flow; I mean, that of not being satisfy'd with the Station wherein God and Nature have plac'd them . . . for had that Providence, which so happily had seated me at the Brasils, as a Planter, bless'd me with confin'd Desires, and I could have been contented to have gone on gradually, I might have been by this Time, I mean, in the Time of my

being in this Island, one of the most considerable Planters in the Brasils; nay, I am perswaded, that by the Improvements I had made in that little Time I lived there, and the Encrease I should probably have made, if I had stay'd, I might have been worth an hundred thousand Moydores." Wir werden ausdrücklich darauf hingewiesen, daß, wenn R. C. nicht sein Inselschicksal erlitten hätte, er ein reicher Pflanzer geworden wäre. Sein Schiffbruch wird als eine Strafe Gottes aufgefaßt, als ein warnendes Beispiel Gottes, wie es dem ergeht, der den Weg solider Arbeit und geordneten Kapitalerwerbs verläßt, von einem phantastischen Spekulationstrieb irregeführt. Außerdem geht deutlich aus dieser Stelle hervor, daß D. das Hauptinteresse seines Helden nicht auf den sachlichen Erfolg, sondern auf den Geldertrag seiner Tätigkeit sich richten läßt. Dieses ist das Verhalten, das als das typisch kapitalistische bezeichnet wird. (Vgl. Philippowich, Grundr. d. Pol. Ökonomie, Bd. I S. 167.)

S. 288 f.: Wird die Wiederaufnahme der geschäftlichen Beziehungen R. C.s nach seiner Befreiung von der Insel geschildert. Es kann dabei nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen werden, daß R. C. auch hier durchaus als der eingefleischte Kaufmann erscheint, für den sein Aufenthalt auf der Insel nur eine unliebsame Unterbrechung auf dem Weg zu dem erstrebten Lebensziel, dem Erwerb eines großen Kapitals, bedeutet. R. C. macht einen formellen Anspruch auf seine Plantage. Sieben Monate darauf erhält er: "A large Packet from the Survivers of my Trustees the Merchants, for whose Account I went to Sea, in which were the following particular Letters and Papers, enclos'd.« R. C. geht dann die drei geschäftlichen "Accounts" ausführlich durch und lobt die geschäftliche Sicherheit und Verläßlichkeit ihrer Verfasser, deren kaufmännische Solidität durch die Versuchung, die in der jahrelangen Abwesenheit ihres Geschäftsfreundes lag, nicht erschüttert wurde.

S. 293: Wird am Schluß des ausführlichen Berichts über R. C.s kommerzielle Maßnahmen nach Verlassen der Insel gesagt: "Having thus settled my Affairs, sold my Cargoe, and turn'd all my Effects into good Bills of Exchange . . ." Hier wird also R. C. wieder durchaus als kapitalistisch denkend und vertraut mit dem Börsensystem gekennzeichnet, über das Defoe ja auch in seiner Abhandlung "on Projects" gehandelt hat.

S. 309: Lobt R. C. seine Freundin, "a good antient Widow"

und hebt echt kaufmännisch als besonders rühmenswert an ihr Geschäftstüchtigkeit und Zuverlässigkeit hervor: "I trusted her so entirely with every Thing, that I was perfectly easy as to the Security of my Effects."

S. 309 f.: Wird dann der Verkauf der Plantage ausführlich geschildert.

S. 310: Bemerkt R. C. über die Erziehung seines Neffen: "The eldest having something of his own, I bred up as a Gentleman." So wird am Schlusse des ersten Teiles des Romans wie am Anfang S. 15 als einziges wichtiges Kriterium für den Begriff des Gentleman der Besitz, und zwar der des Geldes geltend gemacht. (Es muß genügen, zur Charakteristik des R. C. diese beiden Stellen anzuführen, aus denen hervorgeht, daß D. hier den Gentleman nicht mehr an Landbesitz und Herkunft [außerbürgerlicher] gebunden sein läßt.)[1])

---

[1]) Vgl. hierzu besonders D., "The Complete English Gentleman". Ed. Bülbring. Hier entwickelt D. einen doppelten Begriff vom Gentleman, dem Übergangscharakter seiner Zeit gemäß: einmal die alte seigneurale Auffassung des Gentleman und zweitens seine eigene neue vom kapitalistischen Standpunkt. Vgl. ad 1. S. 16: "The World Gentleman implies a Man of Family, born of such Blood as we call Gentleman, such Ancestors as liv'd on their Estates and as must be suppos'd had Estates to live on, wether the present Successor be poor or rich . . . Vgl. ähnlich S. 64. S. 65 schildert D. überaus charakteristisch den antikapitalistischen, seigneuralen Gentleman: "What has a Gentleman to do with the Art to get Money? Heaven has given him Money, and he has enough; 'tis below him to get Money, his Business is to spend it. He has enough and he that has enough, can be no richer if he has twice es much . . . I'll leave my Son as well as my Father left his Son . . . let the Userer lay up his Money . . ." Vgl. ferner S. 173, 174—180, 245—249: Hier wird eine ausführliche Darstellung des allmählichen Ruins der aristokratischen Familien durch Unerfahrenheit im Geldwesen usw. gegeben. Dem geschilderten altmodischen Typus des Gentleman stellt D. eine "Modern Nobility" entgegen, die die Verachtung des ersteren nicht verdient, da sie außer Geldbesitz persönliche Werte aufweist. Vgl. S. 17, 26, 27, 250—253, 257—277: Hier schildert D. folgende Verhältnisse: Durch Handel, Spekulation, "Trusts", "Improvements of Stocks", "Loans of public Funds" ist großer Reichtum ins Land gekommen, und viele Familien sind sehr wohlhabend geworden. Dadurch haben diese Macht über den alten verarmten Adel bekommen, und der Adel muß in "Tradesman Families" hineinheiraten. Die Söhne von Adligen werden Kaufleute. Es entsteht ein neuer Typus, die "Gentlemen by Breeding". D. ist zwar nicht der Ansicht, daß nur der Besitz eines Vermögens oder Gutes dafür maßgebend ist "but he urges that the 'Polite Son' of a wealthy Merchant who has receiv'd a liberal Education, should not be excluded from that Honour (eines Gentleman)".

Als Ergebnis unserer Untersuchung der Frage nach dem Verhältnis R. C.s zum Kaufmännischen und zu dem kapitalistischen Erwerbstrieb der Zeit können wir also folgendes feststellen: das Geld ist für R. C.s gesamte Lebensführung und sein Verhalten zu anderen Menschen grundlegend. Er ist von vornherein kaufmännisch orientiert. Als sein Lebensziel wird der Erwerb eines Kapitals hingestellt, und als Verfehlung wird von D. das bezeichnet, was ihn auf dem Wege dazu, dem der Vernunft und des Fleißes, hindert. Der Aufenthalt auf der Insel rückt im Zusammenhang des ganzen ersten Teiles des Romans in die Bedeutung, die Folgen einer verfehlten Spekulation zu zeigen, die nicht vor allem von der Vernunft, sondern von der Phantasie diktiert war. Die "Adventures of R. C." sind eine Mahnung gegen die Auswüchse des aufblühenden Kapitalismus, gegen die Projektenmacherei, deren Wichtigkeit für das Zeitalter des Dichters wir eingangs andeuteten. — Paul Geißler hat in einem lehrreichen Aufsatz (Anglia XIX, 1) über D.s eigene Theorie gehandelt, im R. C. läge eine Allegorie seines eigenen Lebens vor. Er kommt zu dem Ergebnis, es sei der Begriff "allegory" in dem Sinne aufzufassen, daß poetische Wahrheit aus dem Reiseroman spräche. G. gibt nur diesen Hinweis. Die Frage, inwiefern im R. C. »der Stoff Gelegenheit bot, ungewöhnlich viel eigene innere und äußere Erfahrung zur Darstellung zu verwerten«, ist noch nicht befriedigend gelöst. Wir stellen hier fest, daß zweifellos die durch den ganzen Inselroman hindurchklingende Warnung D.s vor übereilten phantastischen Spekulationen außer auf Erfahrungen, die aus dem Gründungsfieber der Zeit zu ziehen waren, auf solche zurückgeht, die der Verfasser in seinem eigenen Leben machen konnte, wo der Fehler hervorstechend ist, nicht in stillem geschäftlichen Fleiß zu verharren, sondern sich an immer neue Pläne und Ideen zu verlieren.[1])

Natürlich tritt in der Schilderung des Inselaufenthaltes der Kaufmann R. C. zurück. Allein hat er keine Gelegenheit, Geschäfte zu machen. Aber liegt die Sachlage so, daß nun der

[1]) D. machte 1692 zum erstenmal Bankrott mit einem Defizit von 17000 £, 1703 machte er zum zweitenmal Bankrott. Daß er spekulierte, ist wahrscheinlich, und sicher, daß er z. B. zurzeit, als er Manager in Tilbury war, seine Hände in mehreren Unternehmungen zugleich hatte, ohne irgendwo besonderen Erfolg zu haben. (Vgl. z. B. Trent, C. H. IX 7.)

»Durchschnittsmensch«, von dem die deutsche Auffassung wissen will, hervortritt? — Noch Max Günther (Diss. Greifswald 1909, Entstehungsgesch. d. R. C.) behauptet, einen wesentlichen Gegensatz zwischen dem ersten und zweiten Teil des Romans beobachten zu können: Der genügsame, einfache Held, der sich mit Ziegenfellen kleidet usw. . . . wird jetzt (im 2. Teil) Kaufmann, macht Geschäftsreisen nach den Gewürzinseln, kauft selbst ein Schiff und eilt dem Gewinn nach.« Wir haben bisher festgestellt, daß die Geschäftstätigkeit R. C.s am Schlusse des ersten Teiles sich ohne Bruch an die im Anfang anschließt. Es soll jetzt untersucht werden, wie auch in Form und Inhalt der Beschreibung des einsamen Inselhelden D. den kaufmännisch-kapitalistischen Geist nicht verleugnet. Wohl handelt es sich hier nicht um leicht feststellbare äußere kaufmännische Vorgänge wie im zweiten Teile, wo D. vom chinesischen Handel, der ostindischen Handelskompagnie, dem Opium- und Arrakgeschäft usw. spricht; hier ist zu entdecken, wie in die Auffassung D.s von dem Menschen Robinson und seinem Gott die besondere Rechenhaftigkeit, die Auflösung des Lebens in verstandesgemäße Elemente, wie sie die neuere Forschung von Troeltsch, Weber, Sombart usw. für den frühkapitalistischen Geist als typisch aufgezeigt hat, hineinwirkt. Welch besseres Beispiel dafür kann es geben, als die Überlegungen, die der einsame R. C. über seine wechselnden Situationen anstellt; sie verlieren in Form und Wesen nie den Charakter einer Geschäftskalkulation!

S. 50: Wenn R. C. überlegt, wie er vom Wrack mit einem Floß zur Küste kommt, so tut er das in folgender Weise: "I had three Encouragements, 1. A smooth calm Sea. 2. The Tide rising and setting in to the Shore, 3. What little Wind there was blew me towards the Land.«

Für das Vorherrschen einer rechnenden Vernunft ist ferner charakteristisch, auf der Insel wie vorher, daß R. C. nie Reue über eine ethisch minderwertige Handlung hat.[1]) Wie er über das

---

[1]) Vgl. Dibelius, Romankunst, S. 36: »Der Robinson ist eine ethische Moralität, in der der Held soviel handelt, als es nötig ist, um den Leser zu interessieren, und zwischen zwei bedeutsamen Taten soviel bereut als nötig ist, um fromm zu sein . . . Er ist ein Draufgänger und Asket zugleich . . .« Von der frühkapitalistischen Mitte her scheint uns das, was Dibelius als Widerspruch aufgefallen war, verständlich. R. C. ist eben nicht fromm und dann wieder

Fortlaufen von zu Hause, Negerhandel usw. nur Bedauern zeigte wegen der fehlenden Einsicht in die Tragweite von Handlungen, die sich als gegen seinen Vorteil gerichtet herausstellen, so bedauert er auch als Insulaner vor allem Unkluges.

Das Rechenhafte im Praktischen und Ethischen sind die Grundzüge, die wir in mannigfachen Abwandlungen immer wieder bestätigt finden:

S. 53: "Then I call'd a Council, that is to say, in my Thoughts, wether I should take back the Raft, but this appear'd impracticable.« Notiert als eines unter vielen Beispielen für den Ausdruck der wägenden und rechnenden Vernunft, die D. seinem Helden beilegt.

S. 57: "Satisfactory Reflection, viz, that I had lost no Time, nor abated no Diligence to get everything out of her that could be useful to me, and that indeed there was little left in her that I was able to bring away, if I had had more time." Beispiel für eben Gesagtes. Beachte die umständliche Form dieser Bilanz und das sehr häufige, charakteristische "viz".

S. 58: "I consulted several Things in my Situation which I found would be proper for me.

1st, Health, and fresh Water I just now mentioned. 2dly, Shelter from the Heat of the Sun. 3dly, Security from ravenous Creatures, wether Men or Beasts. 4thly, a View to the Sea, that if God sent any Ship in Sight, I might not lose any Advantage for my Deliverance . . ." Beispiel in Form und Inhalt für das über R. C.s rechnerische Denken Gesagte.

S. 58: Charakteristisch für das Geschäftliche in D.s Stil ist die Häufigkeit, mit der R. C. »Bericht erstattet«, immer unter Benutzung des Wortes "account", "to give an account of". Vgl. ferner S. 59, 63, 115, 241, 287 ff. Es ist, als wollte D. einem vom frühkapitalistischen Geiste erfüllten Publikum,

---

kapitalistisch unternehmend, sondern, wie wir unten sehen werden, von einer besonderen Art religiöser Haltung, die ihm seine utilitaristische Betätigung normiert und widerspruchslos gestattet. Auch die interessanten Ausführungen, in die Dibelius die übrigen "Novels" unseres Verfassers einbezieht, scheinen uns durch unseren Gesichtspunkt und nicht durch die Formel »Zwiespältiger Mensch« hinreichend erklärt.

der breiten Masse der "shopkeepers" und Kaufleute, das Abenteuer seines Helden reizvoll machen und nahebringen, wenn er den Vorrat des Schiffbrüchigen ein Magazin nennt und dessen Reichhaltigkeit behaglich schildert. S. 55: I had the biggest Magazine of all Kinds now that ever were laid up I believe, for one Man. S. 69: "So that had my Cave been to be seen, it look'd like a general Magazine of all necessary things, and I had everything so ready at my Hand, that it was a great Pleasure to me to see all my Goods in such Order . . ."

S. 66: Ausführliches Beispiel eines "Account": "I now began to consider seriously my Condition, and the Circumstance I was reduc'd to, and I drew up the State of my Affairs in Writing, not so much to leave them to any that were to come after me . . . as to deliver my Thoughts from daily poring upon them, and afflicting my Mind; and as my Reason began now to master my Despondency, I began to comfort myself as well as I could, and to set the Good against the Evil, that I might have something to distinguish my Case from worse; and I stated it very impartially, like Debtor and Creditor, the Comfort I enjoy'd, against the Miseries I suffer'd, thus:

Evil.	Good.
I am cast upon a horrible desolate Island, avoid of all hope of Recovery.	But I am alive, and not drown'd as all my Ship's Company was.
I am singled out and separated as it were, from all the World to be miserable.	But I am singled out too from from all the Ship's Crew to be spared from Death; and he that miraculously saved me from Death can deliver me from this Condition.
I am divided from Mankind, a Solitaire, banish'd from humane Society.	But I am not starv'd and perishing on a barren Place, affording no Sustenance.
I have not Cloaths to cover me.	But I am in a hot Climate, where if I had Cloaths I could hardly wear them.
I am without any defence or Means to resist any Violence of Man or Beast.	But I am cast on an Island, where I see no wild Beasts to hurt me, as I saw on the Coast of Africa: and what if I had been Shipwreck'd there?

I have no Soul to speak to, or relieve me.	But God wonderfully sent the Ship in near enough to the Shore, that I have gotten out so many necessary things, as will either supply my Wants, or enable me to supply myself even as long as I live.

Es gibt wohl kein besseres Beispiel als vorstehendes für den beherrschenden Einfluß des Kaufmännischen auf R. C.s Haltung zum Leben, auch auf der Insel, und die Form seines Ausdrucks. Dibelius betrachtet diese und ähnliche Stellen, getreu seiner Auffassung, im R. C. nur den allgemeinen Typus einer Verbindung von Draufgänger und Asket zu sehen (vgl. Romankunst S. 36), allein von einem romantechnischen Gesichtspunkt: »Die seelische Situation wird ausführlich geschildert, gelegentlich mit kindlich ungeschickter Antithese, die fast wie ein Nachhall antithetischer Renaissancepsychologie aussieht; so betrachtet R. C. seine verlassene Lage auf der Insel, und auf der linken Spalte notiert er sechs Gründe, weshalb er traurig sein muß, auf der rechten ebensoviele Gründe, die ihm Trost bringen können.« Mag hier auch in bezug auf das Antithetische eine äußere formale Ähnlichkeit mit dem Renaissancestil vorliegen, mit deren Aufweis scheint uns die Mitte, von der R. C.s innerer und äußerer Stil allein verständlich ist, nicht berührt. Auch bei dieser Stelle liegt das Hauptgewicht nicht auf einer antithetischen Psychologie, sondern in der äußeren Form auf der ausdrücklichen Beeinflussung durch die kaufmännische Buchführung und im Inhalt auf der Bekundung des frühkapitalistischen, rechnerischen Geistes.

S. 69: Beginnt R. C. "to keep a Journal", wobei die einzelnen Vorkommnisse seiner Inselexistenz sozusagen auf Konto gesetzt werden.

S. 108: "Having master'd this Difficulty, and employ'd a World of Time about it, I bestir'd my self to see if possible how to supply two Wants: I had no Vessels . . . the second Thing I would fain have had . . ." Wir notieren hier die für den Rationalismus so bezeichnende Gliederung des Lebens in Bedürfnisse.

S. 115: Wird wieder ein "Account" erstattet: "Yet in General it may be observ'd, That I was very seldom idle; but having regularly divided my Time, according to the several daily Employments that were before me, such as, First, My

Duty to God ... Secondly, The going Abroad ... Thirdly, The ordering, curing, preserving, and cooking ..." Hier ist hervorzuheben zunächst die Betonung des Fleißes (z. B. auch S. 153 usw.), dessen besondere Bewertung zu D.s Zeiten in ihrer geschichtlichen Bedeutung erwiesen wurde durch die Diskussion über Arbeitstrieb und Erwerbstrieb im Kapitalismus bei Weber und Sombart, die bei der Problematik des Primats der beiden Triebe, jedenfalls die Tatsache des rastlosen Arbeitens zur »Ehre Gottes« im Kalvinismus eindrucksvoll herausstellten. Vgl. dazu auch Scheler in seinem Aufsatz »Der Bourgeois und die religiösen Mächte«. Die Bedeutung einer genauen Zeiteinteilung, wie sie hier D. gibt, für den Typus des kapitalistischen Menschen erhellt aus Benjamin Franklins »Autobiography«. Der berühmte »Heilige des Bürgergeistes«, der übrigens bemerkenswerterweise seine Beeinflussung durch D.s "Essay on Projects" (Autob. S. 16) erwähnt, führte die schon bei D. vorhandene frühkapitalistische Geistesrichtung zur volleren Ausgestaltung. Er gibt außer einer genauen, tabellarischen Berechnung seiner Tugendentwicklung z. B. auch eine bis auf die Stunde bestimmte Schematisierung seines Tagewerkes.

S. 128: "I pleas'd my self with the Design without determining wether I was able to undertake it ..." Ein Verhalten, das D. vom Standpunkt seiner Erfolgsethik aus natürlich als "foolish" brandmarkt.

S. 129: "This griev'd me heartily, and now I saw, tho' too late, the Folly of beginning a Work before we count the Cost, and before we judge rightly of our own Strength to go through with it." Diese Maxime ist überaus charakteristisch für D.s rechenhaftes Verhalten gegenüber dem Leben. Ihn interessiert nicht der sachliche Gehalt einer Arbeit, sondern nur ihr möglicher Erfolg.

S. 161: "But when I came to the Place, First, It appear'd evidently to me, that when I laid up my Boat, I could not possibly be on Shore anywhere there about. Secondly, When I came to measure the Mark with my own Foot, I found my Foot not so large by a great deal." Beispiel für eine rechnende Überlegung.

S. 172: Wird das Planhafte im Charakter R. C.s gekennzeichnet durch die "Designs", die ihn beschäftigen.

S. 241: Beispiel eines "Account":

3 Kill'd at our first Shot from the Tree.
2 Kill'd at the next Shot.
2 Kill'd by Friday in the Boat.
2 Kill'd by Ditto, of those at first wounded.
1 Kill'd by Ditto, in the Wood.
3 Kill'd by the Spaniard.
4 Kill'd, being found dropp'd here and there of their Wounds, or kill'd by Friday in his Chase of them.
4 Escap'd in the Boat, whereof one wounded if not dead.

21 in all.

Man sieht an diesem Beispiel, daß D. in seinem Leben gelernt hat, mustergültige Rechnungen zu schreiben. Dibelius betrachtet auch diese Stelle allein vom stilistisch-ästhetischen Standpunkt (Romankunst S. 47): »Diese Technik (Augenblickswirkung durch realistische Erzählungstechnik) führt aber auch gelegentlich zu eigenartigen Wirkungen, denen man einen gewissen Reiz nicht absprechen kann. Was im Moment wirken soll, und nur durch sich allein, nicht etwa durch die Fäden, die sich von ihm aus zu anderen Dingen spinnen, muß klar, anschaulich und konkret sein; da wird uns mit aller Ausführlichkeit erzählt, was Singleton auf seinen Reisen verdient, welche Waren er erbeutet, wie viele Indianer R. C. und sein Gefährte töten, wie stark die Schar der Verteidiger ist, und wie viele Waffen sie hat, durch welche Straßen der Weg Jacks und seines Begleiters geht.« Es ist sicher, daß mit diesen Details gewirkt wird. Es fragt sich aber, in welchem Sinne. Und das ist sicher, daß, wie hoch auch man sonst die künstlerische Anschaulichkeit D.s stellen muß, in der angeführten Stelle doch allein das Zahlenmäßige, Kalkulierende hervortritt. Dieses aber ist in gleichem Maße aus D.s eigener Geistesrichtung, einer gewissen Buchhalterfreude an sauberer, klarer Rechnung und seinem Bestreben, seinen Helden einem frühkapitalistischen Publikum durch die Art rationeller Situationsbeherrschung mundgerecht und bewundernswert zu machen.

S. 260: »Well, says I, my Conditions are but two. 1. That while you stay on this Island with me, you will not pretend to any Authority here . . . 2. That if the Ship is, or may be recover'd, you will carry me and my Man to England Passage free." R. C. ist der echte Kaufmann, nach seinem jahrelangen Inselaufenthalt hat er, als sich die über-

raschende Gelegenheit bietet, nach Hause zurückzukehren, sofort die Fassung, den wichtigen Geldpunkt zu bedenken. Dabei war dieser nicht entscheidend, da R. doch auf der Insel im Besitz von Geld war.

S. 268: "The Captain made a very just Proposal to me, upon this Consultation of theirs, viz. That . . ." R. C. verhandelt mit dem Kapitän durchaus geschäftlich (in diesem Falle ist aber wie auch sonst an die Agententätigkeit D.s in politischem Sinne zu denken, um der Frage der poetischen Wahrheit des Romans gerecht zu werden).

S. 275: "Our Strength was now thus ordered for the Expedition: I. The Captain, his Mate and Passenger. 2. Than the two Prisoners of the first Gang, . . . 3. The other two who I had kept till now, . . . 4. The single Man taken in the Boat. 5. These five releas'd at last: So that they were thirty in all, besides five we kept Prisoners . . ." Wieder ein Beispiel für D.s Vorliebe für das Rechnerische.

Beispiele derselben Art:

S. 279: "First he had brought me a Case of Bottles full of excellent Cordial Waters, six large Bottles of Madera Wine; the Bottle held two Quarts a-piece; two Pound of excellent good Tobacco, twelve good Pieces of the Ship's Beaf, . . . etc. etc.

S. 282: I left them my Fire Arms, viz. Five Muskets, three Fowling Pieces, . . . etc. etc.

Das Ergebnis vorangehender Untersuchungen zeigt, daß auch dort, wo im *R. C.* nicht ausdrücklich von Geld und Geschäften die Rede ist, während des Insellebens, der Held den rechenhaften Menschentypus verkörpert, der als Träger der frühkapitalistischen Gesellschaftsordnung anzusehen ist. Wir sahen, daß die deutsche Auffassung von dem »Durchschnittsmenschen«, der die Menschheitsentwicklung von ihren Ursprüngen an von neuem durchläuft, ebensowenig zutreffend ist wie die konventionelle englische Ansicht, die von R. C. als einem "Child of Nature" spricht (z. B. Wilson, Memoirs of the Life and Times of Daniel Defoe, London 1830, vol. III 442), ohne die Kulturtheorie mitzumachen. Der einsame R. C. bleibt dem Geiste, den er auf die Insel mitbrachte, getreu. Das Meer wirft keinen naiven Naturmenschen an den Strand, sondern den Sohn der merkwürdigen Kulturepoche des Frühkapitalismus, einen Kaufmann von dem berechnenden Geiste,

wie er später z. B. in Benjamin Franklin gipfelte. R. C. rettete nicht nur Flinte und Zimmermannskiste vom Wrack, er bewahrte sich auch seine besondere frühere Lebenshaltung. Defoe wollte mit dem Inselaufenthalt ein interessantes Abenteuer schildern, und um es möglichst seiner geschäftlich gerichteten Zeit packend und nahe zu bringen, ließ er es einen Kaufmann erleben und das in einem Geiste, der sein Publikum beherrschte, und dem er selbst huldigte[1]). Von irgendeiner kulturphilosophischen Bedeutung der Fabel steht nichts im Text der Originalausgabe. Ausdrücklich spricht D. davon, wie vernichtend es für seinen Helden gewesen wäre, wenn dieser als Naturmensch sein Leben auf der Insel angefangen hätte.

S. 132: "I spent whole Hours, I may say whole Days, in representing to my self in the most lively Colours, how I must have acted if I had got nothing out of the Ship; how I could not have so much as got any Food, except Fish and Turtles; and that as it was long before I found any of them, I must have perish'd first: That I should have liv'd, if I had not perish'd, like a meer Savage: That if I had kill'd a Goat, or a Fowl, by any Contrivance, I had no way to flea or open them, or part the Flesh from the Skin and the Bowels, or to cut it up; but must gnaw it with my Teeth, and pull it with my Claws like a Beast."

Auch in den "Farther Adventures" S. 422 spricht D. aus dem Munde eines Handwerkers den Gesichtspunkt aus, daß die gesamte Zivilisation der Zeit entwickelt werden könnte, wenn die Werkzeuge dazu da wären, aber eben diese werden doch als selbstverständliche Voraussetzung angeführt. Wohl wohnt R. C. auf der Insel in einer Höhle wie ein Urzeitmensch, aber es wird immer wieder betont, wie tröstlich und wertvoll es ist für ihn, daß sie mit Vorräten und Werkzeugen vollgepfropft ist wie ein Kramladen.

Defoe verbindet mit Benjamin Franklin, dem Buchdrucker, Ladenbesitzer, Naturwissenschaftler und Politiker, nicht nur das Berechnende, sondern auch das Unternehmende. Dieses war,

[1]) Es wäre natürlich die Möglichkeit vorhanden, daß das aufgewiesene Rechenhafte ein bewußtes Kunstmittel zur Charakterisierung des Kaufmanns R. C. war. Eine Orientierung in den übrigen "Novels" von D., die nicht die Schilderung eines Kaufmanns zum Gegenstand haben, zeigt jedoch ihre Erfülltheit von demselben Geist. Wenn man die Daten von D.s Leben hinzunimmt, erscheint uns also der Rückschluß auf D.s persönliche Denkungsart berechtigt.

wie schon berührt, eine Signatur der Zeit, und dieses war es, das R. C.s Inselleben auch im einzelnen bestimmte und es bis heute (vgl. Athenaeum 1919) der angelsächsischen Rasse zum Vorbild stempelte. Wohl ist D., wie erwähnt, gegen die phantastische Projektenmacherei und den Spekulationstrieb, aber anderseits schreitet R. C auf der Insel mit frischem Unternehmungsgeist von Werk zu Werk fort, und man fühlt den Atem der kolonisierenden Epoche z. B. aus der freudigen Wichtigkeit, mit der seine Einrichtungen in der Wildnis »Plantation« genannt werden: S. 154, 168 usw.

Eigenartig verflochten mit dem eben erwähnten positiven Zuge, der noch nicht in die fanatische Betriebsamkeit des Hochkapitalismus ausgeartet war, ist eine Schattenseite im Charakter des R. C., die schon Kingsley in seiner Einleitung zur Globe Ed. erwähnt, und die uns im Zusammenhang mit dieser Betrachtung erst richtig verständlich erscheint. Es ist die auffallende Lebensangst des Inselhelden. Es ist schon wiederholt darauf hingewiesen, daß ein vorherrschend rechenhaftes Verhalten entspringt aus innerer Leere und Mutlosigkeit des Menschen. Wir sehen, daß für R. C. in auffallender Art alles Gefahr und Entsetzen bedeutet.

S. 46 f.: Als er sich allein auf der Insel befindet, gerät er zuerst "into terrible Agonies of Mind" und läuft eine Zeitlang herum "like a Madman".

S. 53: Er fürchtet sich beständig vor wilden Tieren, obgleich nirgendwo welche zu sehen sind: "I was afraid to lie down on the Ground not knowing but some wild Beasts might devour me." Diese Furcht scheint am Anfang berechtigt (vgl. auch noch S. 66, 67), aber wenn R. C. sich selbst nach längerer Zeit (vgl. S. 111) in dieser Beziehung fürchtet, so ist das immerhin bemerkenswert. Außer "Beasts of Prey" sind es Erdbeben, Sturm und Krankheit, die ihn ängstigen, zum Teil maßlos erschrecken (vgl. S. 76, 81, 87 usw.). Nach der Entdeckung der Fußspur im Sande ist er 15—16 Monate von der fürchterlichsten Angst beherrscht: "The Perturbation of my Mind during this fifteen or sixteen Months Interval, was very great; I slept unquiet, dreamt always frightful Dreams, and often started out of my Sleep in the Night: In the Day great Troubles overwhelm'd my Mind ..." Kingsley meint, feststellen zu können, daß nach der Ankunft Fridays R. C. mehr

Mut habe (vgl. dazu S. 210). Aber es stellt sich heraus, daß D. seinen Helden sich in dieser Beziehung nicht tiefer verändern läßt, wahrscheinlich weil D. in einer sorgenerfüllten, mißtrauischen Haltung nichts Unwertiges erblickte. Man kann es durchaus als kluge Vorsicht bezeichnen, wenn R. C. sich nachts von Freitag abschließt, in erster Zeit. Aber nachdem er ihn in seiner Treue und Unschuld hinreichend kennen gelernt hat, ist er noch immer von einem Mißtrauen erfüllt, das mit einem Mutigen nicht recht verträglich erscheint.

S. 227: Wird geschildert, wie Freitag von einem Hügel aus voller Freude seine Heimat erblickt. Dieses löst nun sofort Gedanken in R. C. aus, wie sie nur aus einem besonders mißtrauischen Gemüt erwachsen können: "I observ'd an extraordinary Sense of Pleasure appear'd in his Face, and his Eyes sparkl'd, and his Countenance discover'd a strange Eagerness, as if he had a Mind to be in his own Country again; and this Observation of mine put a great many Thoughts into me, which made me at first not so easy about my new Man Friday as I was before; and I made no Doubt, but that if Friday could get back to his own Nation again, he would not only forget all his Religion, but all his Obligation to me; and would be forward enough to give his Countrymen an Account of me, and come back perhaps with a hundred or two of them, and make a Feast upon me, at which he might be as merry as he used to be with those of his Enemies, when they were taken in War."

Auch von den Spaniern und Portugiesen an der Kannibalenküste nimmt er zuerst das Allerschlechteste an. Er sagt dem geretteten Spanier S. 248: "I told him with Freedom, I fear'd mostly their Treachery and ill Usage of me, if I put my Life in their Hands; for that Gratitude was no inherent Virtue in the Nature of Man; nor did Men always square their Dealings by the Obligations they had reciev'd, so much as they did by the Advantages they expected. I told him it would be very hard, that I should be the Instrument of their Deliverance, and that they should afterwards make me their Prisoner ..." Es ist so recht D., der Propagator des Versicherungswesens (Essay on Projects), der von Natur aus danach strebt, das Leben zu berechnen und dem schriftlich Fixierten mehr vertraut als dem unmittelbaren Impuls, wenn

er S. 252 dem abgesandten Spanier einen ausführlichen Kontrakt mitgibt: "I gabe him a strict Charge in Writing, not to bring any Man with him, who would not first swear in the Presence of himself and of the old Savage, That he would no way injure, fight with or attack the Person he should find in the Island, who was so kind to send for them in order to their Deliverance; but that they would stand by and defend him against all such Attempts, and wherever they went, would be entirely under and subjected to his Commands; and that this should be put in Writing, and signed with their Hands . . ." Die zeitgenössische Kritik (vgl. Minto) wußte gegen diese Stelle nur einzuwenden, daß es nicht wahrscheinlich sei, bei den schiffbrüchigen Spaniern an der Kannibalenküste Tinte voraussetzen. In elementaren Lebenssituationen, in wilder Natureinsamkeit an Kontrakte zu denken, schien dem Publikum D.s nicht befremdlich.

Bei der Besprechung der Enge des Charakters R. C.s ist schließlich noch ein egoistischer Zug bemerkenswert, der sich allerdings mehr als aus dem Roman selbst aus dem ergibt, was nicht gesagt wird. R. C. schickt bekanntlich den von ihm geretteten Spanier mit Freitags Vater ab, um die Landsleute des ersteren für einen gemeinsamen Befreiungsversuch auf einem selbst gebauten Schiff holen zu lassen. Während der Abwesenheit der beiden trifft das englische Schiff an der Insel ein, auf dem R. C. nach der von ihm mit bewirkten Niederwerfung der Matrosenmeuterei in die Heimat zurückkehren kann. Er tut dieses ohne das geringste Zögern, ohne mit einer Faser seiner Seele daran zu denken, die armen europäischen Schiffbrüchigen mitzunehmen und den ihm ergebenen Kapitän etwa zu bitten, die Abfahrt des Schiffes um ihretwillen wenigstens eine Zeitlang zu verzögern. Die Fortsetzung des R. C. benutzt die hier offengelassene Lücke der Erzählung, indem sie die Einrichtung und das Leben der auf der Insel drei Wochen (!) nach Absendung ihres Landsmannes eingetroffenen Spanier schildert. Es wird aber mit keinem Wort auch hier von irgendeinem Schuldgefühl des Helden gesprochen. Er besichtigt sie mit gönnerhaftem Wohlwollen bei seiner Rückkehr und scheint es als selbstverständlich zu betrachten, als ihm der eine der zurückgelassenen Spanier eine rührende Selbstlosigkeit in seinen Worten offenbarte.

S. 347: "He told me, he could not but have some Satisfaction in my good Fortune, when he heard that I was gone away in a good Ship, and to my Satisfaction; . . . but nothing that ever befell him in his Life, he said, was so surprising and afflicting to him at first, as the Disappointment he was under when he came back to the Island, and found I was not there."

Das einzige, was R. C. fur sie getan hatte, war, ihnen durch die zurückgelassenen Meuterer eine schriftliche Anweisung für ihre Lebensführung überreichen zu lassen. Bei der Rückkehr bringt R. C. ihnen ein ganzes Magazin voll Bedarfsartikeln mit. Aber wenn man bedenkt, daß die Spanier zum Teil Frauen in der Heimat hatten (vgl. S. 384, 483) und sich anderseits nach Befreiung sehnten, so erscheint es recht unmotiviert, daß sie sich freiwillig verpflichten, nicht ohne R. C.s Einwilligung die Insel zu verlassen (S. 421). Warum aber R. C. sie auf der Insel zum zweiten Male zurückläßt, bleibt völlig unklar. Und die nachträgliche Motivierung durch D., daß R. C. es aus einer gewissen Freude am Patronisieren getan habe, erscheint recht dürftig und gesucht. Der berührte Punkt ist zweifellos nicht eine beabsichtigte Charakterisierung R. C.s, sondern Lücke und Flüchtigkeit D.s. Aber auch diese scheint uns irgendwie hinzudeuten auf die schon oft gekennzeichnete Eigenart des Verf., dessen Versagen gerade in dieser Richtung im Zusammenhang seiner ganzen Erscheinung verständlich ist.

Es fragt sich nun, in welchem Verhältnis stehen die aufgewiesenen Charakterzüge R. C.s zu dem Begriff des Bürgertums, für das D. bisher ohne Zögern in Anspruch genommen wurde? In welchem Zusammenhang finden wir das kaufmännisch-frühkapitalistische Gepräge des Romans mit seinen Hinweisen auf die damals neu auftauchende Gesellschaftsschicht, die Mittelklasse? Wir werden sehen, daß sich diese Fragen nicht einfach, wie man es bisher zu tun liebte, durch eine Gleichsetzung der genannten Faktoren lösen lassen. Dibelius (Romankunst S. 36) bezeichnet die soziale Schicht R. C.s am Ende seines Lebens als die "gut bürgerliche", Neuendorff (Entstehungsgeschichte des Vicar of Wakefield, Dis. Berlin 1903) spricht von "einem Stolz des Bürgertums" der sich zum ersten Male bei R. C. zeige. Diese Auffassung stützt sich zweifellos auf D.s besondere Ansicht vom "middle State", die mit der geschichtlichen Erscheinung der zu D.s Zeit aufblühenden Mittelklasse identifiziert

wird. Es ist daher nötig, sich hier die diesbezüglichen Stellen genauer anzusehen. D. legt dem Vater seines Helden folgende Ermahnung an diesen in den Mund:

S. 2: "He asked me what Reasons than a meer wand'ring Inclination I had for leaving my Father's House and my native Country, where I might be well introduced, and had a Prospect of raising my Fortunes by Application and Industry with a Life of Ease and Pleasure. He told me it was for Men of desperate Fortunes on one Hand, or of aspiring, superior Fortunes on the other, who went abroad upon Adventures, to rise by Enterprize, and make themselves famous in Untertakings of a Nature out of the common Road; that these Things were all either to far above me, or to far below me; that mine was the middle State, or what might be call'd the upper Station of Low Life, which he had found by long Experience was the best State in the World, the most suited to human Happiness, not exposed to the Miseries and Hardships, the Labour and Sufferings of the mechanick Part of Mankind, and not embarrass'd with the Pride, Luxury, Ambition and Envy of the upper Part of Mankind. He told me, I might judge of the Happiness of this State, by this one thing, viz. That this was the State of Life which all other People envied; that Kings have frequently lamented the miserable Consequences of being born to great things, and wish'd they had been plac'd in the Middle of the two Extremes, between the Mean and the Great; that the wise Man gave his Testimony to this as the just Standard of true Felicity, when he prayed to have neither Poverty or Riches.« Diese Stelle scheint im Widerspruch zu stehen zu alledem, was ich oben über den kapitalistischen Geist R. C.s, sein Streben nach Reichtum herausgestellt habe. Es ist eben nötig, um diese Resignation auf einen »mittleren Stand« richtig in das Gesamtbild des Romans einzuordnen, zu betonen, daß wir diesen als ein Zeugnis des frühen kapitalistischen Geistes bezeichnet haben. R. ist nicht gegen Vermögensbesitz, gegen Reichtum als solchen, vgl. die zitierte Klage auf der Insel, daß er Brasilien vorwitzig verlassen hatte und damit "the happy View I had of being a rich and thriving Man in my new Plantation". (Vgl. auch S. 8.) Als er, von der Insel befreit, sich im Besitz eines großen Vermögens sieht, ist seine Freude maßlos:

S. 290: "It is impossible to express the Flutterings of my very Heart, when I look'd over these Letters, and especially, when I found all my Wealth about me; . . . in a Word, I turn'd pale and grew sick; and had not the old Man run and fetch'd me a Cordial, I believe the sudden Surprise and Joy had overset Nature, and I had dy'd upon the Spot . . . I was now Master, all on a sudden, of above 5000 £ Sterling in Money, and had an Estate, as I might well call it, in the Brazils, of above a thousand Pounds a Year . . . and in a Word, I was in a Condition which I scarce knew how to understand, or how to compose myself, for the Enjoyment of it." — Aber trotzdem ist das kapitalistische Streben im *R. C.* noch begrenzt, noch nicht alleinherrschend. Es hat noch nicht die bewußte Schrankenlosigkeit des Hochkapitalismus erreicht. Dieses führt zu dem Einverständnis des gereiften Helden mit dem Rat seines Vaters zur Beschränkung auf den Mittelstand, obgleich im Widerspruch dazu die obere Grenze seines materiellen Lebenszieles nicht den Erwerb von Reichtum ausschließt. Lebensformen und Arbeitsideale waren eben im Beginn des 18. Jahrhunderts noch im Fluß, und D. ist nicht der Mann, der sich die Sympathien breiter Lesermassen verscherzt hätte. Mit Sombart ist der Handwerker als der Stammvater des Bürgergeistes anzusehen. Handwerkergenügsamkeit und kapitalistischer Unternehmungsgeist waren die beiden Pole der wogenden Masse alles dessen, was sich in jener Zeit in der vagen Einheit des neuen Mittelstandes zusammenfand. So verkörpert auch R. C. die ganze Fülle der diese Sphäre beherrschenden Instinkte und Ansichten. Neben uneingeschränkter Freude über den Reichtum finden wir Ansichten über die wahren Bedürfnisse des Menschen, die der ersteren direkt entgegengesetzt sind:

S. 131: "I learn'd to consider what I enjoy'd rather than what I wanted, and this gave me some Times such secret Comforts, that I cannot express them; and which I take Notice of here, to put those disconted People in Mind of it, who cannot enjoy comfortably what God has given them; because they see, and covet something that he has not given them; vgl. ibid.: "In a Word The Nature and Experience of Things dictated to me upon just Reflection, that all the good Things of this World, are no farther good to us, than they are for our Use; and that whatever we may heap up indeed to give

others, we enjoy as much as we can use, and no more. The most covetous Miser in the World would have been cur'd of the Vice of Covetousness, if he had been in my Case; for I possess'd infinitely more than I knew what to do with." Vgl. schließlich auch die Betrachtung des Heimgekehrten über das menschliche Leben, in dem er die "daily Circulation of Sorrow" beobachtet: "Living but to work and working but to live: this put me in Mind of the Life I liv'd in my Kingdom, the Island, where I suffer'd no more Corn to grow, because I did not want it."[7]. Die in diesen Stellen gezeigte bewußte Beschränkung der Arbeit auf die Befriedigung der wahren Bedürfnisse des Menschen steht in deutlichem Gegensatz zu dem Höhepunkt des Kapitalismus, der Bedürfnisse künstlich hervorruft und steigert und dem die Arbeit Selbstzweck ist. Die Ansicht D.s mit eigentümlichen Widersprüchen ist, wie gesagt, durchaus die frühe kapitalistische Wirtschaftsgesinnung, für die auch Sombart (Bourgeois S. 200) folgendes feststellt: »Die deutsche Renaissance hat den Zug, die Geschäftsleute zu feudalisieren, und diesen Zug treffen wir unverändert an noch in den Gewohnheiten der englischen Kaufleute im 18. Jahrhundert. Das Rentnerideal erscheint uns also hier als ein gemeinsames Merkmal frühkapitalistischer Wirtschaftsgesinnung. Wie durchaus es noch die englische Geschäftswelt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte, dafür bringt uns wieder D. den Beweis bei durch seine Betrachtungen, mit denen er die offenbar allgemeine Gewohnheit der englischen Kaufleute, sich beizeiten zurückzuziehen, begleitet (XLI. Ch. d. 5. Aufl. d. Compl. Engl. Tradesman).« So wird auch geschichtlich völlig verständlich, daß der Kaufmann R. C., nachdem er im Besitze eines beträchtlichen Barvermögens ist, am Schlusse des Romans als wohlhabender Rentner lebt.

Ich glaube hiermit die Erfülltheit des Romans (I. Teil) im Inselleben des Helden so gut wie in der Vorgeschichte und am Schlusse von kaufmännischem frühkapitalistischem Geiste gezeigt zu haben. Schon im Eingang stellte ich die Frage, in welchem Verhältnis diese Denkungsart zu den religiösen Grundanschauungen steht, die im *R. C.* entwickelt werden.

Durchaus im Einklang mit dem übrigen, unübersehbaren literarischen Werk D.s, in dem das Religiöse eine beträchtliche Rolle spielt, ist auch der berühmte Inselroman bekanntlich von

Frömmigkeit durchzogen. Gottesferne und Gottesnähe, Gebet und Dankbarkeit gegen den Schöpfer sind eindringlich geschilderte Erlebnisse des Schiffbrüchigen. Wie aber ist der Gott R. C.s beschaffen? Wir wollen dieses im ganzen des Romanes zu zeigen versuchen. Die erste Reise R. C.s gegen den Willen seines Vaters ist für ihn ein "Trial in order to go farther abroad". Der Kapitän des Schiffes hilft ihm, dieses "trial" in folgender Weise zu deuten: "Young Man, says he, you ought never to go to Sea any more, you ought to take this (den stürmischen Verlauf der Reise) for a plain and visible Token, that you are not to be a seafaring Man. — You will meet with nothing but Disasters till your Fathers Words are fulfill'd upon you." Das, was gegen den Willen Gottes ist, ist danach, über die erträgliche, einmal erreichte Lebenssituation hinauszustreben, ohne zwingenden, vernünftigen Grund. Gegen eine vernünftige Unternehmung, wie die einer Pflanzung in Brasilien, wendet sich das religiöse Gewissen Robinsons nicht. Der Finger von D.s Gott zeigt auf den Weg der Vernunft. Die Neigung zur Erfolgsethik, die ich schon oben im *R. C.* feststellte, ist auch hier als seine religiösen Vorstellungen beeinflussend zu erkennen. Gottes Weg ist der bürgerlichen Fleißes und bürgerlicher Solidität, nicht aber der phantastischer Spekulation und weitwagender Unternehmung. Es ist für R. C. Sünde, daß er dann doch fortgeht. Es ist für ihn ebenso Sünde, daß er Brasilien verläßt, wo er als Pflanzer gedieh. (Vgl. die zitierte Stelle S. 197.) Und als er auf der Insel sich in innerster Not zu Gott bekehrt, sieht er die Abwendung von dem väterlichen, bürgerlichen Lebensweg als den Schritt an, der ihm Gottes Ungnade gebracht hat:

S. 91 f.: "Now, said I aloud, my dear Fathers Words are come to pass: God's Justice has overtaken me, and I have none to help or hear me: I rejected the Voice of Providence, which had mercifully put me in a Posture or Station of Life, wherein I might have been happy and easy; but I would neither see it my self, or learn to know the Blessing of it from my Parents."

Auch in dogmatischer Hinsicht ist eine eigenartige Reduzierung auf das Vernunftgemäße in der Religion R. C.s zu beobachten. D. wird im allgemeinen als puritanischer Protestant hingestellt. (Z. B. von Chadwick, Leslie Stephens u. a.)

Trotzdem sind schon verschiedenen Lesern des R. E. deistische Gedankenreihen aufgefallen. Kingsley spricht davon, das R. C.s Protestantismus beim Anblick der ersten menschlichen Spur in Stücke fiel, und daß seine Antwort auf die Frage Freitags, warum Gott das Böse in der Welt zugelassen hätte, sei "the lamest answer imaginable". Wackwitz stellt, wie gesagt, zuerst ausdrücklich Deistisches fest, aber reiht dieses in eine Entwicklung vom Unglauben über den natürlichen Gottesbegriff zum Offenbarungsglauben ein. Ich sehe demgegenüber nur ein erstes Eindringen deistischer Gedankenmotive und kann im übrigen die allgemein herrschende Ansicht vom orthodoxen Protestantismus des Puritaners D. bestätigen[1]). Beweisend ist mir z. B. R. C.s Reflektion über die metaphysische Stellung seines Gefährten Freitag.

S. 212: Dort sagt R. von den Wilden: "He (God) has bestow'd upon them the same Powers, the same Reason, the same Affections, the same Sentiments of Kindness and Obligation, the same Passions and Resentments of Wrongs, the same Sense of Gratitude, Sincerity, Fidelity, and all the Capacities of doing Good, and recieving Good, that he has given to us; . . . we have these Powers enlighten'd by the great Lamp of Instruction, the Spirit of God and by the Knowledge of his Word added to our Understanding." Hier zeigt sich Offenbarungsglaube. Trotzdem ist bemerkenswert, wie R. C. die Frage dann im weiteren stellt, warum den Wilden das Licht der göttlichen Erleuchtung vorenthalten sei. Diese Frage berührt wie ein Zweifel im Sinne der großen damals einsetzenden Opposition gegen den Offenbarungsglauben: den Deismus, der die Erkenntnis Gottes als ein Postulat der Vernunft allen Menschen zusprach. Doch wird dann die Antwort von D. bezeichnenderweise gleich so gegeben, daß sie mit Ehren in jedem seiner Traktate gegen den Deismus stehen könnte: Die Menschen mit Gefäßen vergleichend, die von Gott verfertigt sind, sagt er: "No vessel could say to him (the Potter), why hast thou form'd me thus?"

---

[1]) Dibelius stellt in seiner »Romankunst« eine gewisse Linie in der Bedeutung des Religiösen für D.s Kunst fest, die unserer Ansicht von dem Eindringen des Deistischen entspricht. Er spricht von dem immer größeren Zurücktreten des puritanisch-religiösen Elementes über »Moll Flanders«, den »Obersten Jack« hin bis zur »Roxana«.

Zeigt diese Stelle das im Roman vorherrschende Schillern zwischen Offenbarungsglauben und Deismus, so gibt es anderseits Stellen, durchweg, in denen der letztere rein hervortritt, z. B.:

S. 220: Hier unterrichtet sich R. C. über die Religion der Stammesgenossen Freitags und erfährt, daß sie in die Berge zu gehen pflegten, um dort ihren Gott um seine Meinung zu befragen. R. C. fragt darauf, ob dieses alle Stammesgenossen täten, Freitag antwortet: "No, they never went, that were young Men; none went thither but the old Men." R. C. fährt fort: "By this I observ'd that there is Priestcraft, even amongst the most blinded ignorant Pagans in the World: and the Policy of making a secret Religion, in order to preserve the Veneration of the People to the Clergy is not only to be found in the Roman, but perhaps among all Religions in the World ..." So wie hier D. betrachtet auch Tindal, Chubb, Toland und Bolingbroke die Religionen in ihrer dogmatischen Ausbildung vor allem als eine Angelegenheit des egoistischen Interesses der Priester.

S. 225: Äußert sich R. C. über konfessionelle Gegensätze: "As to all Disputes, Wranglings, Strife, and Contention, which has happen'd in the World about Religion, whether Niceties in Doctrines, or Schemes of Church Governement, they were all perfectly useless to us, as for ought I can yet see, they have been to all the rest in the World." Diese Sätze sind nur im Geiste der echt deistischen Müdigkeit gegenüber allen konfessionellen Problemen zu verstehen. Im zweiten Teile des Romans läßt D. einen französischen katholischen Geistlichen sich für die Einigkeit der Konfessionen in den "general Principles" der christlichen Religion aussprechen. Darauf schließt R. C. ihn in seine Arme "and embrac'd him with an Excess of Passion." (S. 433.) Diese leidenschaftliche Zustimmung des Helden D.s zu der Ablehnung des konfessionellen Gegensatzes durch den Pfarrer zeigt, welches Gewicht der Verfasser dieser Stellungnahme beilegte. Schacht in seiner Dissertation über den guten Pfarrer in der englischen Literatur meint dazu: »Für D. kam es ja nur darauf an, zu zeigen, daß sich zwei edle Charaktere verstehen und lieben können, wenn sie die kleinlichen äußeren Schranken der Partei und Konfession fallen lassen.« Er findet hier noch keine prägnante Weltanschauung,

wie er sie später Goldsmiths Vicar zuschreibt. Demgegenüber scheint mir hier ebenfalls eine deistische Färbung deutlich.

Ich glaube so die zeitliche Bedingtheit des *R. C.* und die Unbegründetheit jeder kulturphilosophischen Auffassung des Romans gezeigt zu haben. Kann die letztere nun nichts für sich aus dem Texte zu ihrer Begründung anführen? Wie kann Wackwitz z. B. in seiner Dissertation als Parallelen zu der »Staatstheorie« D.s folgende Werke hinstellen: Sir W. Temple (Essay on the origin and nature of governement 1672), John Locke (Second treatise on governement 1692), Algernon Sidney (Discourses on governement 1698) und Bernard de Mandeville (Fable of the bees, 1714)? Als einzige Stützpunkte für diese Theorie kämen Bemerkungen in Betracht, wie R. C. sie auf S. 245 etwa macht, wo er sich als »absolute Lord« der Insel bezeichnet. Aber es steht da ausdrücklich: "it was a merry Reflection which I frequently made, how like a King I look'd." Es ist ein gelegentlicher, scherzhafter Vergleich des armen Schiffbrüchigen mit königlicher Majestät, den D. anstellt, keine ernsthafte Staatstheorie. Auch seine Betrachtung über die Religionsverschiedenheit seiner zwei Gefährten und seiner selbst ist halb ironisch gemeint: "However I allow'd Liberty of Conscience throughout my Dominions." S. 272 macht R. C. einen ähnlichen Scherz: "At the Noise of the Fire, I immediatly advanc'd with my whole Army, which was now eight Men, viz. myself Generalissimo, Friday my Lieutenant-General, the Kaptain and his two Men etc." Ebensowenig wie hier eine philosophische Theorie über die Genesis einer Armee gegeben werden soll, haben die scherzhaften Ausdrücke "absolute Lord" oder "for Reasons of State" (S. 273) irgendeine tiefere staatstheoretische Bedeutung. Dieses ganze Scherzmotiv wird am Schlusse wieder aufgenommen, wo R. C., um den Meuterern eine verkehrte Vorstellung von der Macht der Inselbewohner zu geben, als "Governor" bezeichnet wird. Auch im zweiten Teile wird die Übertragung europäischer Staatsbegriffe auf die Insel ausdrücklich als Scherz ausgegeben (z. B. S. 354).

Ich bin am Ende meiner Untersuchung. Seit Rousseaus Hinweis im *Emile* wurde den Kindern der ganzen Welt Robinson zum Lesen gegeben. Der pädagogische Wert des Romans wurde von keiner Seele bezweifelt. Er ist durch zahllose Be-

arbeitungen und Nachdichtungen zum Symbol der Sehnsüchte und zugleich des Trostes der Jugend des zivilisierten Erdballs während zweier Jahrhunderte geworden. Es soll auch hier nicht der hohe, ewige Wert der Schilderung des einsamen, kämpfenden Menschen bezweifelt werden[1]). Die Generationen werden diesen allgemeinen menschlichen Gehalt der Fabel weiter begeistert aufnehmen und weiter an ihm dichten. Wenn ich zeitliche Enge und Begrenztheit des Helden aufgewiesen zu haben glaube, so hoffe ich beigetragen zu haben, daß der einsame Mann in zukünftiger Dichtung freier über seine blühende Insel schreite und sich ihrer Schönheit offener freue.

Göttingen, Mai 1919. Gustav Hübener.

[1]) Hier ist darauf hinzuweisen, daß dieses die eigene Meinung D.s von der Hauptbedeutung seines Romans widergibt. Vgl. "Serious Reflections".

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Hermann Kügler, ***ie*** *und seine Parallelformen im Angelsächsischen.* Berlin 1916 (in Kommission bei Mayer & Müller). VII + 87 SS. (Auch als Diss. Berlin 1916 erschienen.)

Der Ausgangspunkt für diese fleißige und umsichtige Arbeit scheint die Bemerkung Bülbrings (Ae. El.-B. § 306 A. 2) gewesen zu sein, daß wir nur durch genauere statistische Untersuchungen, als wir sie bisher besitzen, zur Erklärung der wechselnden *ĭ*- und *y̆* Schreibungen im Ae. vordringen können. Verf. gibt zunächst eine brauchbare Übersicht über die bisherigen Anschauungen von der Entstehung und Bedeutung des ae. *ie* (< wg. *ĕ* nach Palatal, *ĕă*, *ĕŏ* mit *i*-Umlaut) nach Sievers, Cosijn, Sweet, Bülbring und Luick und zählt dann die für seine Untersuchung in Betracht kommenden Sprachdenkmäler mit den nötigen bibliographischen Hinweisen dialektisch und chronologisch geordnet auf. Benützt wurden nur solche Denkmäler, die entweder im Original oder doch in sehr alten Handschriften auf uns gekommen sind, oder die sich sonst durch Reinheit der Überlieferung empfehlen. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf die Urkunden gerichtet, von denen in zwei nützlichen, synoptischen Tabellen (bis 900, nach 900) eine Übersicht geboten wird. Dann folgt der erste Hauptteil (S. 26—55), die Vorführung des Materials nach der dreifachen Quelle des ae. *ie* und endlich die Ergebnisse (S. 55—87), die der Natur der Sache nach meist deskriptiver und statistischer Art sind.

Ein paar Einzelheiten mögen hier angeführt werden. S. 55: Die überwiegenden Schreibungen *gif, gyf* (konj.) in allen Dialekten weisen deutlich auf eine Grundform mit altem *i* hin, eine Anschauung, die jetzt auch von den meisten Forschern geteilt wird. — S. 57: Für ne. *yet* möchte Verf. Sweets alten Ansatz mit *ĕ* (Oldest E. Texts, S. 526) wahrscheinlich machen gegen Luick, Hist. Gr. § 172, 2 [und Holthausen, Etym. Wb. 1917], die von *gēt* aus-

gehen — einer von Orm überlieferten Form (vgl. E. Björkmanns Besprechung dieser Arbeit in Anglia, Beibl. 27, 248). Verf. stützt sich hierbei besonders auf die ndh. und mercischen Formen, die ausschließlich *get, gett* lauten. Zu ergänzen wäre hier ein Hinweis auf Bülbring § 549 Anm., der häufiges *ġett* (neben *ġêt*) in Lind. als unbetonte Form erklärt. — S. 61: Das *e*, das sich nachalfredisch nicht nur an der Peripherie, sondern auch im Zentrum des Westsachsenlandes für *ie* findet in Formen wie *gefe* (S. 30, zweimal in einer Urkunde aus Winchester, 957 und 968—978) und *ic scere* (S. 31, in allen Hs. außer D von Aelfrics Lat. Gramm.), will Verf. nicht als Patois (Bülbring § 151 Anm.) oder anglischen Einfluß, sondern als Analogieform zu *bere, stele, ete* auffassen, was mir nicht sehr wahrscheinlich vorkommt. — Dagegen ist (S. 63) die Erklärung der ndh. Doppelform *gie* zu *gi* (pron. pers.) »als Form mit pluraler Flexion«, also in Analogie zu *hi, hie* ohne weiteres einleuchtend. — S. 67: Ob die einzige Form *almahtig* (Sweet, O.E.T. 452, 52; Surrey, Urkunde 871—889) wohl wirklich durch »Formenzwang« und Analogie mit *magan* zu erklären ist, wie Verf. will, oder ob nicht einfach Fehlschreibung vorliegt? — S. 75 f. In Anbetracht der frühkentischen Form *sylfum* (einmal in einer Urkunde von 835; Sweet, O.E.T. 448, 37) sowie des so allgemein verbreiteten Wechsels von *sylf* und *self*, glaubt Verf. »um die Annahme zweier alten festen Formen **selba-* und *sulbi-* nicht herumzukommen. Schon Björkman, a. a. O., konnte sich mit dieser Erklärung nicht recht befreunden. — S. 77: Nicht sehr scharf scheinen mir auch die Ausführungen über die Form *ryht*. Zunächst scheint Verf. die Erklärung Bülbrings (§ 275) abzulehnen, wonach das *y* auf Lippenrundung bei der Artikulation des *r* zurückzuführen sei; dann aber deutet er doch auch seinerseits diese Form durch Annahme von *r*-Einfluß.

Würzburg. Walther Fischer.

---

ten Brink, *Chaucers Sprache und Verskunst.* Dritte Auflage, bearbeitet von Eduard Eckhardt. Leipzig 1920, Tauchnitz. 243 SS.

Eine neue Auflage von ten Brinks berühmtem Buch war seit Kluges sehr konservativer Bearbeitung (1899) schon lange ein Bedürfnis. Die im Jahre 1915 erschienene ausführliche Arbeit von Wild zur Sprache Chaucers (Wiener Beiträge 44) machte den sprachlichen Teil des ten Brinkschen Werkes, auch abgesehen von

der historischen Pietät, nicht überflüssig; ein knapperes Kompendium blieb willkommen.

Eckhardt hat nun das Nötigste gebessert: vor allem wurde die Kategorie der schwebenden Vokale getilgt, die fehlerhaften etymologischen Anknüpfungen an das Niederländische und Niederdeutsche wurden beseitigt, die Ablautsreihen neu angeordnet, und überhaupt ist das Bestreben, das Werk auf die Höhe der grammatischen Forschung zu bringen, anzuerkennen. Im ganzen will E. das Gepräge der Arbeit ten Brinks nicht verwischen; allzu zurückhaltend sind Einwände in Fußnoten, wo Eingriff im Text nötig gewesen wäre, so in der Einleitung über die Schriftsprache S. 2 und in der Metrik §§ 253, 297. — Am wenigsten ist der metrische Teil geändert worden; zu beachten ist hier Neues in § 325 und gelegentliche Verwertung der Arbeit von Bihl über die Wirkungen des Rhythmus in der Sprache von Chaucer (Anglistische Forschungen 50). — Das Wortregister wurde auf das erste Kapitel ausgedehnt.

Im einzelnen sei folgendes angemerkt.

Zur Lautlehre: § 10 δ (und 154) ĭ in *sik(nesse)* und wahrscheinlich auch in *fill* geht auf älteres me. ĕ zurück (Morsbach, Me. Gramm. § 109). *sīk* bei Chaucer (E. § 6 an. 2) ist nicht ganz sicher, s. Wild § 40. — § 12. *gattoothed* gehört nicht zu *gāt*, sondern bedeutet nach Skeat 'having teeth far apart', vgl. diese Zeitschrift 52, 276. — § 13. Ten Brinks Ausdruck 'unfestes *a o* vor *nd, ng*' genügt nicht mehr. — § 24. Die Bedeutung 'schüren' für *beete* ist zu speziell. — § 36. Zu *wēl* (s. Holthausens Anmerkungen am Schluß) vgl. auch ae. *wēl* Bülbring, Elementarbuch § 284. — § 37. Zur Schreibung *ie*, zumal vor *f* in *thief, lief*, die E. als Kentizismen erklärt, verweist Holthausen im Nachtrag auf französischen Einfluß; dieser ist vorzuziehen: vgl. *chief, grief*. — § 39 II η. Die Ableitung von *dreye* < *draugı* hat schon Wild § 48 zurückgewiesen. — § 39 an. und § 45 an. 3. Leider hat E. Wilds Theorie der Entwicklung von ē und ō vor auslautendem χ zu *ei, ou* übernommen. Diese Theorie bedeutet einen Rückschritt gegenüber ten Brink: Ch. sprach nicht *heiχ, inouχ*, sondern *hīχ, inūχ*. Ich schließe mich hier mit Ekwall (Angl. Beibl. 27, 166) der älteren Auffassung an. ne. *enough, tough* sind lautgesetzlich, *plough, bough* mit *au* erklären sich daraus, daß die me. unflektierte Form unter Einfluß der flektierten den Spirant verlor. — § 45 γ. Die Darstellung der Gruppe *ēow* ist unklar:

four (: honour) hat *ū*, das auch sonst bezeugt ist; vgl. auch Luick, Angl. 14, 286. — § 47 V. *a* in *warien* steht wohl unter *w*-Einfluß, ebenso wohl auch *harwede*, für das freilich auch afr. *harier* in Betracht kommt (Wild S. 264). — § 47 VII. Daß ae. nur *heht* vorkommt, beruht darauf, daß die Form anglisch ist. Der Süden müßte in der unflektierten Form in literarischer Zeit **hieht*, **hiht* haben, nicht **heoht*. — § 47 XI Z. 2 lies statt 'im Ae.' 'im Me.' (wie schon ten Brink). Die Angaben über *e* und *i* aus *y* hätten doch wohl der Klärung bedurft. — § 54. ae. *hȳd* hat Klaeber, Angl. 27, 430 im Beda nachgewiesen. — § 60 I. *-um* hat sich in *whilom* lautgesetzlich erhalten, während gewöhnliches *-en* für *-um* auf Analogie beruht. — § 70. Ten Brinks Meinung über afr. *au* vor Nasal hat Luick, Angl. 16, 479 ff., überholt. — § 73 β. Die me. volkstümliche Aussprache des frz. *ü* war nicht ein dem *ö* nahestehender Laut, sondern *eu*. Kurzes frz. *ü* (§ 82) ging wohl in *ŭ* über. — § 89. Über *queynt* (ne. *quaint*) vgl. auch Suchier, Afranz. Grammatik, § 48. — § 98 γ. *b* in *thombe* ist nicht, wie Holthausen bemerkt, analogische Schreibung, denn schon die ae. Chronik a° 1137 hat *þumbes*. — § 104 β. Über *quod* konnte E. das Richtige bei Wild S. 329 finden. Zu beachten ist auch Sweet, New English Grammar, § 1473. — § 110 β. Über *š* für afr. *ss* s. die Diss. von Booker, The French Inchoative Suffix *-iss* and the French *ir*-Conjugation in Middle English, Heidelb. 1912. — §§ 111 u. 116. Die Bemerkung über *č* und *k* vor *y* ist nur im zweiten Paragraph gebessert. — § 118 α an. Daß die velare Spirans auch im Auslaut zu *w* bzw. *u* geworden sei, ist nicht haltbar; vgl. ne. *enough, trough*. — ib. γ (u. 215 an). *hog* hat Skeat[1]) als ae. *hocȝ* nachgewiesen.

Zur Formenlehre. § 134 (u. § 165 an). Der Ursprung von *loste* (zu ae. *losian*) wird nicht klar. — § 174. Geht *preye* auf die stammbetonte Form zurück? — § 188 an. Über die Partizipendung *-inge* vgl. Einenkel, Angl. 38, 6 ff. — § 190. Die wichtige Erscheinung der Verwendung des Sing. Praet. als Plural (*they yaf*), welche die Zurückführung der vier Stammformen auf drei anbahnt, verdiente wohl etwas mehr Hervorhebung. — § 143 (Nachtrag von Holthausen). Das *i* in *yive* würde ich lieber mit Luick auf älteren Einfluß des Bedeutungsantipoden *nimen* zurückführen als auf das relativ seltenere

[1]) Cambridge Philological Society Proceedings 1902 S. 12.

Abstraktum. — § 182 (und § 194). Beachte südliche Plur. Praes. Ind. besonders nach *men* (Wild S. 297) sowie *beth* Cant. T. F 648 u. ö. — § 205. Die Feststellung des Gen. Sing. auf *-es* bei Feminina bleibt ungenau, s. Knapp, Engl. Stud. 31. — § 247. Sollte der Dativ Sing. von *(h)it* bei Chaucer noch *him* gelautet haben? Wild S. 274 nennnt mit anderen den Obliquus *(h)it*. — §§ 247, 248. Ten Brinks Behauptung, *oure* und *youre* begegneten nie zweisilbig, stößt auf Bedenken; vgl z. B. Cant. T. B 4150, 4509 (Nun Priest's Tale). Erst in der Metrik § 257 α ist eine Einschränkung hinzugefügt.

Jena. Richard Jordan.

Willy Klein, *Der Dialekt von Stokesley in Yorkshire, North-Riding.* Nach den Dialektdichtungen von Mrs. E. Tweddell und nach grammophonischen Aufnahmen der Vortragsweise ihres Sohnes T. C. Tweddell. (Palaestra 124.) Berlin 1914, Mayer & Müller. 250 SS.

Die vorliegende Untersuchung, die sich den Dialektarbeiten von Joseph Wright über Windhill in West-Yorksh. (EDS. 67) und von Sixtus über Bowness am Windermere-See in Westmoreland (Palaestra 116) anschließt, hat zur Grundlage die zuerst 1875 erschienenen *Rhymes and Sketches to illustrate the Cleveland Dialect* der Mrs. George Markham Tweddell (Pseudonym Florence Cleveland, geb. 1833) und die *Poems in the North Yorkshire Dialekt* (1878) des 1792 geborenen Iren John Castillo, der sich als Methodistenprediger in der Gegend von Stokesley, seit 1838 in dem südöstlich gelegenen Pickering niederließ und 1845 daselbst starb. Beide Sammlungen sind herausgegeben von dem Gatten der verstorbenen Dichterin, dem literarisch tätigen Lehrer und Küster Tweddell. Der Sohn der Mrs. Tweddell las dem Herausgeber einen großen Teil des Werkchens seiner Mutter vor (harmlose kleine, zum Teil moralisierende Erzählungen und poetische ländliche Stimmungsbilder). Die hierbei gemachten Beobachtungen wurden ergänzt durch grammophonische Aufnahmen, indem der junge Tweddell in London in einen Apparat der International Talking Machine Company Odeon Abschnitte aus dem Büchlein seiner Mutter und Ellis' Comparative Specimen hineinsprach; diese Proben liegen in Kleins Arbeit in phonetischer Transkription als T^2 neben der Fassung von Mr. Tweddells Ausgabe (T^1) und einer Übertragung ins Schriftenglische vor.

Die gewissenhafterweise eingefügte Leselehre, d. h. die Deutung der Orthographie der Ausgabe T_1 und Castillos hätte sich vielleicht mit der Lautgeschichte vereinigen lassen, sie wird aber jedenfalls dem historisch weniger Orientierten willkommen sein. Es folgt dann eine etymologisch gründliche und zuverlässige Lautgeschichte, ferner unter 'Ergebnissen' ein Vergleich mit den Nachbardialekten South-Cleveland (die Cleveland Hills liegen südlich von Stokesley), Danby (westlich von Whitby), Mid-Yorkshire, Whitby, Windhill und Bowness. Hierbei wurden außer Ellis die Arbeiten von Wright und Sixtus benutzt. Auch die Gießener Diss. von Handke über die Mundart von Mid-Yorksh. um 1700 hätte herangezogen werden können. Den Schluß bildet ein ausführliches Glossar.

Aus den Ergebnissen sei die Entwicklung der langen Vokale hervorgehoben. ME *ī* erscheint als *ā*, der Norden war also in der Diphthongierung voraus. Diphthongierung von me. *ū* > o^u fällt auf gegenüber der im Norden vorherrschenden Bewahrung des *ū*, die auch die Nachbardialekte zeigen. Diese Diphthongierung dürfte wohl sekundär und vielleicht der Entwicklung von ne. *ī* (aus me. *ẹ̄*) > $\bar{e}^i$ zu vergleichen sein. Me. *ā* und *ę̄* sind unter *ī’* (über *ę̄* > *ę̄ə* > *ẹ̄ə* mit Abstumpfung) zusammengefallen; auf anderem Wege gelangt auch me. *ō* zu *ī’*. — Häufig sind Verschiebungen von me. *ǭ* (< ae. *ā* von Süden) her. — Kurzformen vor sonst dehnenden Gruppen wie *blint. grunt* bestätigen Beobachtungen an der älteren Sprache.

Kleins zuverlässige und sehr gründliche Arbeit ist ein wertvoller Beitrag zur Dialektforschung.

Jena. Richard Jordan.

LITERATURGESCHICHTE.

Beowulf nebst den kleinen Denkmälern der Heldensage. Herausgegeben von F. Holthausen. (Alt- und mittelengl. Texte, hrsg. von L. Morsbach u. F. Holthausen, 3, 1 u. 2.) 4. verbesserte Auflage. Heidelberg, C. Winter; New York, A. E. Stechert & Co. I. Teil: Texte und Namenverzeichnis. 1914. XII + 128 SS. Preis [ungefähr] geb. M. 4,45; dazu 30 % Verlagszuschlag. — II. Teil: Einleitung, Glossar und Anmerkungen. 1919. XXXIV + 201 SS. Preis geh. M. 4,80, geb. M. 6,20; dazu 30 % Zuschlag.

Der erste Teil der Holthausenschen *Beowulf*-Ausgabe, die jetzt in vierter Auflage vorliegt, ist ein sorgfältig durchgesehener Plattenabdruck der dritten Auflage, der unter der Papiernot des Krieges noch nicht zu leiden hatte. Verschiedene der neueingeführten Textveränderungen können aber erst jetzt richtig gewürdigt werden, nachdem auch der zweite Teil, dessen Druck durch die widrigen Zeitverhältnisse so lange verzögert wurde, glücklich erschienen ist. Die wichtigsten neuen Lesarten beziehen sich auf folgende Verse:

V. 69: medoærn m*icle* m*ē*r*re* gewyrcẹan; jetzt auch in den Text aufgenommen, während es in der 3. Auflage nur in den Anmerkungen stand.

V. 902 u. ö.: immer *Eot[en]as;* vgl. Anm. zu V. 902 u. 1145.

V. 1141: þ*æt* hē [wiđ] Eotẹna bēarn inne gemunde.

Hierbei bezieht sich þ*æt* (statt des früher angenommenen þ*ǣr*) auf *torngemōt* des vorausgehenden Verses. — Bei *inne* ist im Glossar 1141 (statt 1151) zu lesen.

V. 1584: [ful] lāđlicu lāc; aus metrischen Gründen.

V. 2252: Holthausen gibt hier die Emendation von Rieger (gesī*þa*) auf und liest "ges*w*āson seledream", wie er schon in der 3. Auflage in den Anmerkungen vorgeschlagen hatte. Im Glossar fehlt *geswǣs*; vgl. Grein, *Sprachschatz* s. v. und Schücking, *Beowulf*, Anm. zu diesem Verse.

V. 2570: scyndan tō ge*scī*f*e* (umgestellt).

Im Glossar steht *gescȳfe* 'Geschiebe' jetzt mit Fragezeichen.

V. 2577: Für *īṇcge lāfe* schlägt Hh. S. XII *īcge* (= *īdge*, adv. zu *īdig*) vor.

V. 2940/1: gētan wolde [odđe] on galgetrēowu[m]
[fuglum] tō gamene.

[odđe] wurde für *sum* der HS. eingesetzt. Vgl. dagegen die ausgedehnte Konjektur in der Anmerkung der 3. Auflage, die jetzt fortgelassen ist.

V. 3074: nǣ*fne* hē goldhwæte[s] gēarwor hæfde.

Im Glossar jetzt Fragezeichen nach *gearwor* 'vollständiger'.

Finnsb. 5/6: ac hēr forþ b*re*cađ.

In der Anmerkung wird dagegen auf die frühere Lesart *berađ* Bezug genommen; auch fehlt der Hinweis auf diese Stelle im Glossar unter *brecan*, wo vielmehr ebenfalls der Vers unter *beran* angeführt ist. — Schücking, Ags. Dichterbuch, liest jetzt *[f]ēr* (= angl., kent. für *fǣr*) *forst berađ* 'Überfall tragen sie heran (?) sc. die Feinde'.

Finnsb. 11: *onwæcnað,* statt früher *onwacnigeað;* im Glossar wird wiederum nur auf die alte Lesart Bezug genommen.

Finnsb. 41/42: jetzt auf zwei Verse ergänzt:

ne nǣfre swānas swētne medo[drinc]
sēl forgyldan [hira sincgifan].

Wīdsīð 131: swā ic *þæt* onf*u*nd[e].

Aus metrischen Gründen; doch wäre die einfache Umstellung *onfond symle,* die Hh. auch vorschlägt, einleuchtender.

Hildebrandslied 1: Ik gihōrta ðat [singan enti]seggen [spellum].

Die Einfügung sehr ansprechend nach *Wīdsīð* 54: *forðon ic mæg singan ond secgan spell.*

Die einleitenden Literaturangaben des zweiten Teiles, denen jetzt eine Zeittafel der historischen Ereignisse nach Gering und Heusler beigegeben ist, sind besonders im § 3 (Texterklärung und Kritik) reichlich vermehrt. Das Glossar ist im allgemeinen unverändert, nur wurden mehrere unsichere Ansätze mit Fragezeichen versehen. Am meisten kam die Neubearbeitung naturgemäß den Anmerkungen zugute, die um etwa zehn Druckseiten vermehrt erscheinen. Alle neuen Erklärungsversuche sind möglichst vollständig gebucht; besonders die skandinavischen Forschungen blieben dem Herausgeber durch freundliche Vermittlung auch während des Krieges zugänglich. Außer den schon oben erwähnten Anmerkungen zu den neuen Lesarten möchte ich noch auf die Ergänzungen und Änderungen bei folgenden, sachlich wichtigen Erklärungen hinweisen: Beow. 18, 19, 62, 84, 348, 374, 507, 1120, 1140, 1202, 2076, 2212, 2438; Wīdsīð 26.

Würzburg. Walther Fischer.

The Old English Version of the enlarged Rule of Chrodegang together with the Latin Original. — An Old English Version of the Capitula of Theodulf together with the Latin Original. — An Interlinear Old English Rendering of the Epitome of Benedict of Aniane. By Arthur S. Napier. (Early English Text Society, Original Series, No. 150.) 1916 (for 1914). London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Price 7 s 6 d.

I have gladly complied with the request of the editor of this periodical to announce this new volume in a short notice.

In the same year in which Napier died, the edition of *Chrodegang,* which had occupied him for several years, and been retarded by the war, appeared in the new garb of the Society.

That is to say, not in the well-known perishable blue paper cover, but in a characteristic cloth binding.

In a "Temporary Preface" the Editor says: I herewith print the three texts mentioned in the title-page together with a few necessary notes on the MSS., arrangement of the text, &c. A fuller introduction, together with notes and a glossary, is in preparation. If in preparation means that Napier was then preparing them, we shall never have the complete apparatus. As there is no mention of an additional volume of *Chrodegang* in the list of "Early English Text Society Texts Preparing", it is to be feared that we shall never have Napier's introduction, notes, and glossary. This is matter for serious regret, witness Napier's excellent and erudite introduction and notes to the *Old English Glosses*.

In the temporary Introduction Napier describes: the Chrodegang Ms (Corpus Christi College, Cambridge MS 191); the Latin Text of the Regula Chrodegangi; the Arrangement of the English Chrodegang Text; the Arrangement of the Latin Chrodegang Text; the British Museum Chrodegang Fragment (MS. Addit. 34652); the Capitula Theodulfi (MS. Bodley 865); and the Epitome of Benedict of Aniani (Cotton MS. Tiberius A. III. fol. 164, British Museum).

The Old English text is printed without any alterations, except those indicated in the footnotes. The editor has modernized the punctuation and the use of capitals and small letters. The MS. is written in one hand throughout and dates from the second quarter of the eleventh century. One leaf is missing. The handwriting is clear, as is proved by two fine collotype reproductions.

The work is the enlarged Rule of Chrodegang (Bishop of Metz, 742—766); Parker's ascription of the Old English text to Ælfric is unbased.

The text is divided into an introduction and eighty-four chapters; each Latin section is followed by its Old English translation; this makes comparison, which is often needed, quite easy. There is, fortunately, no Modern English version. The Old English text is very interesting as was to be presumed from Napier's *Contributions*. The language is racy, idiomatic, and, considering its lateness, pure. A peculiarity is the tendency to drop a final *n* (*buto, undertide*), and to confuse unaccented *a* and *e* (*þære* for *þæra*, *druncan* for *druncen*). The dialect is West-Saxon. Napier does not say whether he thinks the MS. to be the original or a copy.

The *Fragment of Chrodegang's Rule* is short and defective. That of the *Capitula of Theodulf* is long enough to be interesting (pp. 102—118, comprising the Latin original). It is accompanied with a collotype reproduction. The following subjects are treated: De periurio, de falso testimonio, de disciplina, de confessione, de misericordia, ut parentes suos filios doceant, de karitate, de seruitio dei, de confessione, de quadragesima, de aelymosina, de abstinentia, de communicatione, de lite non habenda, de castitate, de perceptione sacramenti, de celebratione misse, de hora licita. The handwriting is of the early part of the eleventh century; the language Late West Saxon with some interesting forms (e. g. *ucan* for *wucan*), and an occasional dialectal intrusion (*weter*).

The *Epitome of Benedict of Aniane* is an interlinear text in a hand of the middle of the eleventh century.

Altogether this is the most important Old English publication of recent years; a scholarly edition, honouring the man who died while preparing it.

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

Hermann Thiemke, *Die me. Thomas Beket-Legende des Gloucesterlegendars kritisch herausgegeben mit Einleitung.* (Palaestra 131.) Berlin 1919, Mayer & Müller. LXIX u. 185 SS. Preis geh. M. 15,—.

Die beliebte Lebensgeschichte des Thomas Beket ist in den meisten Hss. des Gloucesterlegendars enthalten, deren der Verf. dreizehn benutzen konnte. Zwei davon lagen bereits gedruckt vor: *H* (Laud 108, Bodl.), die älteste, ca. 1280—90, von Horstmann, *The Early South English Legendary*, EETS. 87 (1887), abgedruckt und *W* (Harl. 2277, Brit. Mus.), ca. 1300, von Black in der Percy-Society XIX (1845) mitgeteilt. An dritter Stelle steht die vom Verf. wiedergegebene Hs. *M* (Ashm. 43, Bodl.), die ca. 1310 datiert wird. Zur Feststellung des Handschriftenverhältnisses war die Tatsache von Bedeutung, daß die Geburtsgeschichte des Heiligen in zwei verschiedenen Fassungen, *a* und *b*, überliefert ist. Von den gedruckten Versionen vertritt *H* die Fassung *a*, in den sich die Geburtsgeschichte ziemlich selbständig abhebt, während *W* und *M* der Fassung *b* folgen, in der die Erzählung unmerklich zum Hauptteil weiterschreitet. Die übrigen Kriterien (gemeinsame Fehler und Auslassungen) führen Verf. so zur Aufstellung eines

Stammbaumes, der in mehreren Punkten von der von Martha Bälz (*Die me. Brendanlegende des Gloucesterlegendars*, Diss. Berlin 1909) für einen größtenteils identischen Handschriftenkomplex aufgestellten Genealogie abweicht. Über die von ihm abgedruckte Version äußert sich Verf. S. IX: »*M* ist hier wie bei Brendan nicht nur eine der ältesten Hss. — *H* kommt ihr im Alter sehr nahe —, sondern auch die fehlerfreieste und im Metrum korrekteste. *W* . . . ist sehr verdorben.«

Die Quellenuntersuchung hat Verf. sehr ausführlich angelegt, indem er etwa zehn der in Frage kommenden großen Einzelbiographien des Heiligen (französisch von Garnier, lateinisch von Edward Grim, Roger von Pontigny u. a.) jeweils auf ihre Übereinstimmungen und Abweichungen mit *M* prüft. Aber keine davon kann als alleinige Quelle betrachtet werden; diese ist vielmehr in einer umfangreichen lateinischen Kompilation zu sehen, dem nach den vier hauptsächlich benützten Autoren sogenannten *Quadrilogus,* der in drei verschiedenen Fassungen vorliegt (gedruckt bei Robertson, *Materials for the History of Th. Becket,* Rolls Series, London 1877—83, 4 Bde.). Falls Raummangel der Grund war, warum Verf. die Quelle nicht mit abdruckte, so hätten wohl eher die ausführlichen Vergleiche der Einzeldarstellungen wegfallen können, die ja nur zu einem negativen Ergebnis führten. Denn die ständige Bezugnahme auf die unmittelbare Quelle hätte jeden Leser in den Stand gesetzt, wertvolle Einblicke in die Arbeitsweise des englischen Redaktors zu gewinnen, auf die die meisten, bei der Seltenheit der Robertsonschen Veröffentlichung auf unsern Bibliotheken, jetzt verzichten müssen. Einiges über die Übersetzungstechnik des Redaktors teilt ja auch Verf. mit. Er will ihm nur ein bescheidenes literarisches Verdienst zuerkennen; denn die öfters gerühmte Kraft der Darstellung sei schon der lateinischen Quelle eigen. Des Übersetzers Geschmack zeige sich vor allem darin, daß er von dieser Wirkung nichts zerstört und einige zweckdienliche Kürzungen vorgenommen habe. Zu der heiklen Frage des Verhältnisses der Robert von Gloucester zugeschriebenen Reimchronik zur Beket-Legende äußert sich Verf. sehr zurückhaltend. Er stimmt zwar W. Ellmer (*Über die Quellen Roberts von Gloucester,* Anglia 10, 308 f.) darin bei, daß die Beket-Legende vor der Chronik entstanden sei. Ellmers wohlbegründete Ansicht dagegen, daß das Legendar und die Chronik sicher nicht von dem gleichen Verfasser herrühren, will er nicht

unbedingt gelten lassen und führt einige subjektive Vermutungen an, die einen gewissen Zusammenhang der beiden großen mittelenglischen Kompilationen wahrscheinlich machen sollen.

Interessant ist die schon von Horstmann (a. a. O. S. IX) gemachte Beobachtung, daß die Hs. *E* das zugrunde liegende Metrum des Septenars durch Auslassung von Wörtern und Satzteilen sehr häufig zu Alexandrinern verkürzt. Verf. kann ein gleiches auch für die Hs. *R* feststellen. Wir sehen hier also wieder den schon öfters hervorgehobenen Zusammenhang zwischen Alexandriner und Septenar. Hier liegt gerade die umgekehrte Erscheinung vor, die wir in einem Bruchstück des me. *Sir Ferumbras* (V. 331—759) beobachten können, wo fehlerhafte Sechstakter durch Zerdehnung des Satzbaues in regelmäßige Septenare geändert wurden (vgl. darüber meinen demnächst in Herrigs *Archiv* erscheinenden Aufsatz). In seinen weiteren metrischen Betrachtungen lehnt Verf. mit Recht alle Versuche ab, auf Grund rein mechanischer Kriterien einzelne Abschnitte des Legendars verschiedenen Verfassern zuzuschreiben, wie Bälz a. a. O. es tun wollte: »Ich glaube, eine einfache Zählmethode ist nicht imstande, alle die feineren psychologischen Bedingungen zu erfassen, von denen das mehr oder minder häufige Vorkommen der [von Bätz] behandelten Eigentümlichkeiten letzten Endes abhängig ist.

Die kurzen Ausführungen über das Sprachliche enthalten kaum etwas besonders Auffallendes. Der südwestliche Lautstand ist durchweg klar ersichtlich, doch ist die Reinheit der Reime in der Fassung *a* der Geburtsgeschichte öfters mangelhaft. Hier finden sich auch mehrere stark französische Schreibungen, die überhaupt in einigen anderen Hss. stärker vertreten zu sein scheinen als gerade in *M*. Text und Varianten hat Verf., wie zahlreiche Vergleichungen mit *H* bewiesen, mit großer Sorgfalt wiedergegeben. Die mitgeteilten Lesarten beschränken sich im allgemeinen auf Stellungs-, Wort- und Sinnvarianten; absolute Vollständigkeit, besonders auch der graphischen Abweichungen, war bei der großen Anzahl der Hss. praktisch nicht möglich. Leider hat Verf. auch davon abgesehen, irgendwelche sachliche oder der Texterklärung dienliche Anmerkungen beizufügen, obwohl dazu reichlich Gelegenheit vorhanden gewesen wäre. Auch ist zu bedauern, daß ein Glossar seltener Wörter mangelt. Bei dem gegenwärtigen Stande der mittelenglischen Lexikographie wäre es höchst wünschenswert, wenn bei allen Neuausgaben Ausdrücke und Vokabeln, die bei

Stratmann oder im NED. nur spärlich belegt sind, listenmäßig zusammengestellt würden.

Einige wenige Druckfehler sind festzustellen. S. XI Z. 14 von unten: *Radfort* statt *Radford;* — Geburtsgeschichte *a*, v. 56: lies *þat;* — v. 126 lies *heo* (so auch *H*); — Geburtsgesch. *b*, v. 16: *Amyraud* (vgl. Varianten und v. 26); v. 397 (fehlt *H*): für *lymes* ist vielleicht 'lim[m]en' (= *lefmen*) zu lesen; v. 671: lies *sende* (nach *H*); v. 729: lies *oþer;* v. 962: *And;* v. 1098: *weuedes*; v. 1870; ergänze *[a] monþe* (nach *H*); v. 2018 zu *wreche* ergänze *H: miracle;* v. 2062: lies *is* statt *it.*

Würzburg. Walther Fischer.

Wilson's *Arte of Rhetorique.* Edited by G. H. Mair. (Tudor and Stuart Library.) Oxford 1909, Clarendon Press. 236 SS. Pr. 5 s.

Vor zehn Jahren erschien in der *Tudor and Stuart Library* ein Neudruck der *Arte of Rhetorique, for the use of all such as are studious of Eloquence, set forth in English,* by Thomas Wilson (1553), den G. H. Mair nach einer Ausgabe des Jahres 1585 hergestellt und mit einer ausführlichen Einleitung der Öffentlichkeit übergeben hat. Der Herausgeber hat damit, zum Teil wenigstens, ein schon lange bestehendes Bedürfnis befriedigt; denn bekannte Literaturhistoriker, unter anderen Prof. Brandl in Berlin, hatten wiederholt darauf hingewiesen, daß Wilsons 'System of Logic and Rhetoric' einen Neudruck vollauf lohnen würde. G. H. Mair hat sich also durch seine Neuausgabe und durch die ihr angefügte Einleitung ein Verdienst und die Anerkennung aller jener erworben, die ein Interesse an den Geistesprodukten der frühelisabethanischen Literatur haben.

Wenn heute, ein Jahrzehnt nach Erscheinen des genannten Drucks, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise nochmals darauf hingelenkt wird, so geschieht es aus einem doppelten Grunde. Einmal soll in Kürze hervorgehoben werden, was die Einleitung des Herausgebers an Neuem und Wissenswertem bietet; und hierauf mögen jene Mängel besprochen werden, die Mairs Neudruck der Ausgabe vom Jahre 1585 aufweist.

Im I. Kapitel seiner Einleitung gibt Mair ein so umfassendes Bild von Wilsons Leben und Werken, wie wir es im Zusammenhang vollständiger bisher nicht besaßen. Er führt darin auch die Gründe auf, die ihn zur Neuausgabe der Rhetorik veranlaßten und schildert eingehend Wilsons Beziehungen zu literarischen Gönnern

und Größen seiner Zeit. Er bezeichnet ihn als einen Mann, dessen Laufbahn aufs engste mit den drei stärksten Bewegungen verknüpft war, die England damals beherrschten, mit der Renaissance, mit der Reformation und der Neugestaltung des Reichs unter den Tudors.

Wilsons Stellung in der Geschichte der englischen Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Bedeutung seiner *Rhetorik* erläutert Mair in Kapitel II. Er führt da im einzelnen aus, wie Wilson, zwar noch am althergebrachten Ideal der mittelalterlichen freien Künste haftend, doch schon dem neuen Geist der Renaissance Rechnung trägt. Das beweisen seine beiden gesonderten Handbücher für die Logik und Rhetorik, jene beiden Künste, die damals am meisten gepflegt wurden, und die er — das ist sein Hauptverdienst — in der Muttersprache seinen Landsleuten zugänglich machte. Dank der begeisterten Tätigkeit der englischen Humanisten fand besonders die Rhetorik einen ungeahnten Leserkreis und, dem Geschmack der neuen Zeit entsprechend, gewann sie leicht die Oberhand über die bis dahin alles beherrschende Logik und Dialektik. Der Rückschlag dieses mit größtem Eifer betriebenen Studiums der Rhetorik auf die englische Literatur jener Zeit ist ganz unverkennbar. Das neue Drama mit seinen langen, deklamatorischen Vorträgen an Stelle der bisher beliebten kurzen Zwiegespräche, die neue Prosa mit ihrer überschwänglichen, phantastischen Ausdrucksweise und nicht minder die Dichtung mit ihren zahlreichen mythologischen Anspielungen beweisen dies zur Genüge. Selbst für den sog. Euphuismus, das auffallendste Kennzeichen elisabethanischer Prosa, dessen Hauptvertreter Lyly wurde, zieht Mair die *Rhetorik* Wilsons als Hauptquelle an und belegt seine Behauptung mit treffenden Beispielen. Eine genaue Inhaltsangabe der drei Bücher der *Rhetorik* mit Quellenangaben, eine sachliche Kritik des Stoffes, der Sprache und des Stiles bilden den Schluß des II. Kapitels der Einleitung.

Kapitel III befaßt sich mit Wilsons Verhältnis zur Literatur der elisabethanischen Zeit. Seinen literarischen Werken nach darf Wilson nicht als Elisabethaner im eigentlichen Sinne betrachtet werden, obwohl er über zwanzig Jahre lang der Königin Elisabeth treue und wertvolle Dienste leistete. Auf Grund seiner Schriften gehört er vielmehr der Zeit der Humanisten an, wie sie durch Ascham, Cheke, Haddon und Smith am glänzendsten vertreten wurde. Für sie und ihre Anschauungen hat er durch den ge-

waltigen Erfolg seiner *Rhetorik* die stärkste Lanze gebrochen im Kampfe gegen den überwältigenden Einfluß und die fast lächerliche Nachäffung des Auslands und der ältern englischen Dichter. Hierin ist Wilson mit seinen Gesinnungsgenossen nach Mairs Meinung zu weit gegangen, weil dadurch die beiden wertvollsten Quellen zu versiegen drohten, aus denen die späteren elisabethanischen Dichter ihren Wortreichtum schöpfen sollten. Wäre Wilson mit seiner Lehre restlos durchgedrungen, so hätten Spenser und die Dramatiker an Wortfülle, Schönheit, Klang und Würde der Sprache eingebüßt. Zum Schlusse dieses Kapitels gibt Mair unzweifelhafte Belege dafür, daß auch Shakespeare Wilsons *Rhetorik* kannte und sich seiner Lektüre in den humoristisch-satirischen Reden des Dogberry, Holofernes, des Don Armado und wahrscheinlich auch in denen des Ulysses und Falstaffs erinnerte.

Nun noch ein Wort über die Ausgabe, die G. H. Mair seinem Neudruck zugrunde legte. Wie er in der Note S. XXXV erklärt, und wie aus dem Titelblatt der Rhetorik selbst hervorgeht, ist die in der *Tudor and Stuart Library* gebotene *Rhetorik* Wilsons ein Neudruck der Ausgabe des Jahres 1585. Da letztere, wie auch Mair zugibt, sehr nachlässig und fehlerhaft hergestellt ist, wurde sie vom Herausgeber mit den Ausgaben des Jahres 1567 und 1560 verglichen und deren Lesart in einer Reihe von Fällen bevorzugt, wie aus den Noten S. 233—236 ersichtlich ist. Es ist Mairs Verdienst, die letztgenannte Ausgabe von 1560 der Öffentlichkeit bekannt gemacht zu haben. In keiner der großen öffentlichen englischen Bibliotheken ist sie vorhanden, und man wußte bisher nicht, daß noch ein Exemplar dieser seltenen Ausgabe existierte und sich im Privatbesitze des Herrn R. B. Mc. Kerrow befand. Wenn aber Mair die Ausgabe des Jahres 1560 in der obengenannten Note schlechthin als Editio princeps und die erste Ausgabe, in der die *Rhetorik* 1553 erschien, als »quite incomplete« bezeichnet, so muß dieser Behauptung entschieden entgegengetreten werden, weil sie eine irrtümliche Anschauung von der ersten Ausgabe des Jahres 1553 hervorrufen muß. Es ist richtig, daß die Ausgabe des Jahres 1560 zum erstenmal Wilsons Prolog als Zugabe enthält. Das ist insofern begreiflich, als Wilson in diesem Prolog auf Ereignisse in seinem Leben Bezug nimmt, die sich in der Zeit zwischen 1553 und 1559 abgespielt haben. Es ist auch richtig, daß Wilson bei der Durchsicht seiner *Rhetorik* im Jahre 1560 einige Anekdoten neu hinzugefügt hat, die

zum Teil ebenfalls Reminiszenzen an seinen Aufenthalt in Italien darstellen. So z. B. S. 140, Z. 9 bis S. 141, Z. 26, wo vier Beispiele eingeschaltet wurden, von denen das zweite übrigens in der Ausgabe 1553 kurz vorher, S. 139, Z. 20 in Mairs Druck, in etwas verkürzter Form steht. Weitere ähnliche Zusätze finden sich 142, 4—18; 144, 4—29; 148, 36 bis 149, 8; 150; 154, 14 bis 155, 3; 163, 7—9 und 35—37. Das sind nach genauem Vergleiche der ersten Ausgabe 1553 mit Mairs Drucke sämtliche Zusätze, die sich auffinden lassen, und ohne die Beigabe dieser Anekdoten wäre Wilsons *Rhetorik* sachlich genau dieselbe wie mit ihnen. Man kann also Mairs Behauptung auf S. I seiner Einleitung nicht beipflichten, wo er von der Ausgabe 1560 sprechend erklärt: "Much was altered and much added", um so weniger, wenn man vergleicht, was Wilson selbst im Prolog zu seiner Ausgabe 1560 feststellt:

And now that I am come home, this booke is shewed me, and I desired to looke vpon it, to amende it where I thought meet. Amend it, quoth I? Nay, let the booke first amende it selfe, and make me amendes. For surely I haue no cause to acknowledge it for my booke, because I haue so smarted for it ... What goodnesse is in this treatise, I can not without vainglorie report, neither will I meddle with it, either hot or colde. As it was, so it is, and so bee it still hereafter for me, so that I heare no more of it, and that it be not yet once again cast in my dish.

Daraus geht ohne Zweifel deutlich hervor, daß Wilson nicht beabsichtigte, wesentliches in seiner Neuausgabe der *Rhetorik* von 1560 zu ändern. Mair hätte also ohne Bedenken den Text der Urausgabe 1553 seinem Neudruck zugrunde legen können unter Hinzufügung des Prologs und der wenigen neuen Anekdoten, die 1560 zum erstenmal erschienen. Denn die Urausgabe eines Werkes ist und bleibt schließlich doch die wichtigste, besonders dann, wenn sie sich, wie in dem vorliegenden Falle, von den späteren Ausgaben nicht wesentlich unterscheidet, ja vielfach sogar noch den besseren Text überliefert. Um diese Behauptung durch Beweise zu erhärten, mögen im folgenden jene Fälle aufgeführt werden, in denen der Text der ersten Ausgabe 1553 vom Mairschen Drucke abweicht, und zwar zu ungunsten des letzteren. Es wird zuerst die Lesart des Mairschen Druckes und hierauf jene der ersten Ausgabe 1553 angeführt:

The Epistle: S. II, Z. 11 achine to] f. to* — III 3 exercise] exercises — III 9 that ye] that both ye* — IV 3 but you] but that you*. — A Prologue: VIII 29 and my selfe] and made myself* — IX 4 deliuered] hath deliuered* — IX 14 the Sonne] f.* — IX 15 all] f.*. — The Preface: X Überschrift and after]

after* — X 2 at the] at hys — XI 2 stirring vp] stirred vp* — XI 14 for the] for* — XI 34 obeye] to obeye* — XII 12 that haue] that they haue* — XII 14 all men] meune; for] f. — I. Widmung: XIII Überschrift] Gualterus Haddonus d. Juris ciuilis, et Oxoniensis Collegii Magdalenensis Praeses — XIII 2 Britannos] Britannus* — XIII 3 perculsae] perculsa* — XIII 15 sororem] sororum*. — II. Widmung: XIII Überschrift suam] f. — XIII 7 me] mea — XIII 8 velet] velit*.

In der Ausgabe des Jahres 1553 stehen zwischen Haddons und Wilsons Widmung noch zwei weitere, die in der von Mair gedruckten Ausgabe fehlen, nämlich:

Nicolai Vdalli in Operis commendationem Tetrastichon.

Vt Logice, lingua nos est effata Britanna
Sic modo Rhetorice uerba Britanna sonat.
Vtraque nempe soror, patrem cognoscit eundem
Anglia iam natis mater, utramque fouet.

Roberti Hilermii in Rhetoricem Vuilsoni Epigramma.

Anglia serua diu, et quondam uexata Tyrannis,
Libera nunc regnat, Rege potita pio:
Et cui iura dedit Roma imperiosa tot annos.
Legibus ipsa suis uiuit, et imperiis.
Libertas igitur, regnisque antiqua potestas
Reddita nunc Anglis, quos rigat Oceanus
Quod licet egregium, et decus immortale parenti
Conciliet magno: Rexque Edoarde tibi:
Gloria prisca tamen gentis, uel nomen auitum
Hoc est: nam fuerant libera sceptra tuis.
At quod barbarios uestris nunc exulat oris,
Pulsaque rusticitas his dominata prius:
Hoc opus, hoc vestrum est, uobis per secula famam
Quod dabit, et uestrum nomen ad astra feret.
Barbara gens siquidem, gemino sub principe tali
Artibus euituit nobilitata bonis:
Moribus et compta est laudandis arte magistra:
Aeditaque ingenii sunt documenta virum.
Uiuida testantur uigilem monumenta laborem,
Scriptaque tot, nulla quae moritura die.
Exemplum mihi sit de tot scriptoribus, unus
(Namque omnes celebres nemo referre queat,)
Vuilsonus, patrio sub quo sermone magistro,
Pierides Musae perdidicere loqui.
Cui tamen hand satis est, quod cum natione loquantur,
Ni quoque concinne, non putat esse satis.
Atque ob id addubitans, ne operi pars ulla deesset,
Hisce dedit Musis, hauc modo Rhetoricem.
O quanta his scriptis, linguae, regnique future est
Maiestas, et honos: si fauor adfuerit.

The arte of Rhetorique: S. 2, Z. 12 of particuler] of a p.* — 2, 34 vse] do.* — 2, 40 may] mighte — 3, 27 through] throughout* — 3, 30 sawes] lawes* — 4, 6 weightie] weightier* — 4, 10 not to tell] not tell* — 5, 29 by arte] by the arte — 7, 35 it] f. — 8, 1 what it is] what to be — 8, 7 own] f. — 8, 30 and to perswade] and per. — 9, 12 in confuting] to confute — 9, 31 right] f. — 9, 39 offende now] offende muche nowe — 10, 25 doeth not] doeth he not* — 11, 8 euery one of these three] euery of these foure — 11, 22 it standeth] it is occupied* — 12, 19 Prowesse] Prowesses* — 12, 30 will I] I will* — 12 32 natures] nature* — 13, 15 remembraunces] remembraunce — 14, 25 that in those] that or those* — 15, 18 on] of — 16, 38 all to] all so to* — 17, 22 (Titel) why any one] when any one* — 17, 34 to doe it] to it* — 18, 22 to his] in his* — 20, 24 euer] ouer* — 20, 29 destroyed] destroye* — 22, 35 matter] matters* — 23, 14 he neuer minded] he but halfe mynded — 24, 13 vs] f.; all] f. — 25, 24 ease] case* — 25, 29 would] shoulde* — 25, 30 goodes] goodness — 26, 20 loue his] loue him* — 28, 37 he could] we could — 31, 1 u. 2 when we perswade men to beare those thinges paciently] f. — 32, 11 this] his* — 36, 22 twentie] r = (ten); — 38, 8 by a reason] by reason* — 40, 16 most pleasant] more pleasant* — 40, 35 is most] as most* — 41, 29 twentie] one and twentie* — 41, 30 at liberty] at his liberty* — 41, 32 doth] doe* — 42, 14 seeke] to seeke* — 43, 12 accursed] accurseth* — 44, 14 of the] of all — 44, 33 hath] had — 48, 14 beyond them?] beyonde them, haue euer counted to be moste holye. And why so?* — 48, 16 throughly] thorowlye — 50, 4 Now] I naye* — 50, 36 strained] stained* — 51, 4 joglie] jolye — 52, 34 Navies] navirs* — 54, 27 charge] chaunge* — 54, 22 she puts her trust in you, and leaneth wholy vpon you] f. — 55, 31 a stone] a very stone*; the least] the last — 56, 11 lipsing] lisping* — 56, 23 will neuer bee] you shall nede neuer bee — 56, 27 better] bitter* — 57, 24 haue] hath* — 57, 28 not think] not rather th.* — 57, 37 a thousand] thousandes — 57, 39 no not] and not — 60, 21 his owne] this one* — 60, 24 see but that] see that — 60, 27 we] you — 62, 32 minde a] mynde to lyue a* — 62, 37 our] your* — 63, 5 take] taken* — 63, 10 most] the most* — 65, 17 this] the — 67, 33 wish] wishing* — 71, 6 case] ease* — 71, 26 all] his*; Whereas] For whereas — 73, 21 vnto] f. — 73, 39 the Apostles] all the Ap. — 74, 36 now] newe* — 75, 3 pleased] pleaseth — 75, 6 knowden] knowen* — 75, 19 losse] his losse — 76, 31 will] shall — 78, 11 and all] and of* — 78, 14 punished] punisheth — 78, 36 loue] losse* — 78, 37 they that] they died that* — 82, 12 neuer] neither — 82, 18 that after] that if after* — 90, 5 And if] As if* — 91, 16 flesht] fleshe* — 91, 35 moueth] moued — 93, 31 sixe a clocke] sixe of the cl. — 96, 10 from] for* — 97, 12 refuse] should refuse — 98, 16 excuseth] accused* — 98, 21 accuseth] excuseth*. — The Ende of the first Booke in der Ausgabe 1553] f. 1585 — 99, 18 by partes] the partes* — 100, 38 their] our* — 101, 26 to] of — 110, 14 a] any — 110, 35 our feeling is more perfite] f. — 111, 35 added] is added* — 112, 2 reason at all] reason to it at all — 112, 3 of matters in] in matters of* — 113, 21 they be] they maie be — 114, 2 handsomely] handsome* — 114, 32 conteined] conceiued* — 114, 37 the greater] to be gr. — 117, 16 excepted] accepted — 117, 29 more] of more* — 119, 12 safe] safely* — 119, 19

amplification] amplifying — 120, 37 Amplif.] All amplif. — 121, 13 Or the] Of the —* 121, 16 say he] say that he — 123, 1 not] no — 123, 9 on] of — 123, 38 the Realme] his R. — 128, 3 straightnesse] straungenesse* — 128, 24 touching] couching —* 128, 32 them altogether] them all altogether* — 130, 8 it may] they may* — 130, 18 be] f. — 130, 27 one] f.* — 130, 33 goo ldes] goodnes — 131, 2 greater] great — 132, 21 for if] or if — 132, 23 the] f. — 136, 8 see] set* — 136, 22 continuaunce] countenaunce* — 137, 5 Facite] Pascite* — 138, 37 potui] potuit* — 139, 7 heart] hearer* — 139, 12 praise] dispraise* — 139, 20 ist im Druck 1553 eingeschaltet: As when one commyng from a faire, and beyng asked in good sadnesse of another, howe horses went there. Marie (quoth he) some trotte, and some amble. And thus beyng deceiued of our lookyng (for who would haue lookte for such an answer?), we are ofte delited with our owne errour.] f. 1585 vgl. Mairs Druck 140, 23—36. — 142, 3 that they had] they had that* — 142, 34 such] f. — 146, 35 his] the — 149, 34 when] f.* — 150, 1 in] of — 150, 26 obsolution] absolution* — 152, 25 by] to — 153, 24 voce] voice* — 154, 37 the] this — 156, 32 Arte] such art — 157, 1 and rule] one ruleth* — 158, 33 and thynke not that then we shall doe beste, when we haue the morte, but then looke to doe best, when we haue the strongest] = 1560] f. 1585* — 159, 2 not at all] not all;* — 159, 19 that] what* — 159, 32 but] f. — 160, 10 I] all* — 162, 7 to] so* — 162, 21 English Italienated] Angleso Italiano. — 162, 21 English Italienated and applieth the Italian phrase to our English speaking, the which is, as if an Oratour that professeth to vtter his mind in plaine Latine, would needes speake Poetrie, and farre fetched colours of straunge antiquitie] f. 1553. — 162, 40 adde such] adde here such — 163, 1 himsefe] himselfe* — 164, 10 such Rhetorique] such affected Rhet.* — 164, 23 shewing] shewed* — 164, 25 of] in — 164, 31 other] f. — 166, 28 fewe Latine] fewe in Latine; hath] haue* — 166, 36 causes] clauses* — 167, 1 curtall] curt all — 169, 32 lawe] lowe* — 178, 25 is rid] is first ridde — 179, 3 chaunging for] chaung of* — 182, 13 An ouer] Of ouer* — 183, 14 but that] but rather that* — 185, 28 condemned] condempneth* — 188, 1 haue] I haue* — 188, 2 he] be — 188, 17 Amplification] Anticipation* — 188, 18 than] that* — 189, 16 would] should — 190, 5 nor] or — 190, 19 and conclusion] and a coucl — 191, 21 shewed] shewen* — 192, 3 for] and for — 192, 23 cause] occasion — 192, 32 this] his — 193, 16 the deade] this d. — 194, 1 this] the — 194, 16 line] lime — 195, 2 such a] this — 195, 28 of the trueth] of tr.* — 195, 29 els the] els to the* — 196, 1 please] pleased* — 196, 14 could] would — 197, 16 Eromite] Eremite* — 197, 32 largely] more largely — 199, 28 knewe] knowe; 29 were] are — 200, 3 thy] your* — 200, 34 is] be — 202, 30 speakest] speakes — 203, 6 the court] in the court* — 203, 25 succeding] succeded* — 206, 34 moueable or vnmoueable, his — house, and all that euer he had] f. 1553 — 207, 29 many] may* — 207, 32 liking] likening* — 210, 12 souer] soue* — 213, 2 that] whiche — 213, 28 firste] fifte — 215, 35 twentie] 18 — 217, 3 thinges there] thinges lyke th.* — 219, 9 deliueraunce] vtteraunce* — 219, 22 hource] so hource* — 219, 37 Vellet] velvet*; blowe] — blowes* — 219, 38 signes] singes* — 220, 1 tell in] tell a tale in*.

Die mit einem Sternchen versehenen Varianten bezeichnen jene Fälle, in denen die Ausgabe 1553 den richtigen Text aufweist. Aus der Menge der oben angeführten Stellen ist klar ersichtlich, daß die Ausgabe des Jahres 1585 für einen kritischen Druck nicht hätte in Betracht kommen dürfen. Ein Blick auf die Anmerkungen des Herausgebers S. 233—236 beweist dies schon zur Genüge, denn daraus geht hervor, daß in einer Reihe von Fällen der bessere Text der Ausgaben 1567 bzw. 1560 verwertet wurde, der sich übrigens dann stets mit der Lesart der Ausgabe 1553 deckt. Als Grundlage eines Neudrucks hätte also nur die erste Ausgabe der *Rhetorik* vom Jahre 1553 unter entsprechendem Hinweis auf die genannten Abänderungen der zweiten Ausgabe des Jahres 1560 dienen sollen oder letztere selbst, weil sie nachweisbar vom Verfasser selbst herausgegeben wurde.

Der Unterzeichnete trug sich seit langem mit dem Gedanken, Wilsons *System of Logic and Rhetoric* der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Schon 1907 hatte er zu diesem Zwecke die nötigen Unterlagen in den englischen Bibliotheken gesammelt und Einblick in sämtliche Ausgaben der *Rhetorik* gewonnen mit Ausnahme jener des Jahres 1560, die im Privatbesitz des Herrn R. B. Mc Kerrow ist. Dringende berufliche Arbeiten haben ihn seinerzeit an der sofortigen Ausführung seiner Absicht gehindert. Da wurde er 1909 durch den Neudruck G. H. Mairs in der *Tudor and Stuart Library* überrascht, der ihn begreiflicherweise zu einer kritischen Besprechung veranlaßte.

Ob der Unterzeichnete die beabsichtigte Neuausgabe der *Logik* Wilsons wird noch durchführen können, muß leider auch bis jetzt dahingestellt bleiben, weil das gesamte von ihm gesammelte Handschriftenmaterial seit August 1914 in Paris liegt, wo er an der Bibliothèque Nationale seine Quellenstudien über die *Logic* zu beendigen gedachte. Leider mußte er aber am 2. August 1914 unter Zurücklassung seines ganzen Gepäckes fluchtartig in die Schweiz eilen. Ob er wieder in den Besitz seiner Handschrift gelangen wird, werden wohl schon die nächsten Wochen zeigen. Wenn nicht, so ist dieser Verlust gewiß der geringsten einer, die der furchtbare Weltkrieg gekostet hat.

Hof (i. Bayern), Mai 1919. Otto Mahir.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. I. A. d. Vorstandes hrsgeg. von A. Brandl und M. Förster. 53. Jahrg. Mit 2 Tafeln. Berlin 1917. Geh. M. 11,—, geb. M. 12,—. XXIX + 258 SS.

Den Festvortrag hielt 1917 Max Martersteig über »Shakespeare-Regie«, wobei er den Ausdruck im weitesten Sinn faßte, als »einen ganzen Komplex dramaturgischer Erfahrungen und Ziele, Gesetzmäßigkeiten und Entwicklungssorgen« eines modernen gewissenhaften Theaterleiters. Hinsichtlich des Verhaltens der heutigen Regiekunst zu Shakespeare bucht er einen prinzipiellen Fortschritt in der Wahrung seiner »Integrität« als Geschlossenheit, und zwar als innere ideelle und als äußere der Handlung und den Einfluß aller, diesen beiden Zwecken notwendigen Motivierungen. Jeder Inszenierer Shakespeares achtet und verwirklicht nach Kräften »die Schönheit und Überzeugungskraft des unverkümmerten Organismus, den jedes Drama Shakespeares darstellt«. Savits' »Zurück zur (alten) Shakespearebühne« erscheint M. als ein irreleitender Ruf, weil er nicht nur ungeschichtlich die ganze Shakespeareentwicklung auf unserer Bühne verkennt, sondern wichtige moderne Wirkungsmittel auszuschalten droht. Gerade die durch die jeweilige Zeit bedingte Arbeit an Shakespeare, der sich die deutschen Übersetzer, Bearbeiter und Aufführungsleiter im 19. Jhdt. unterzogen, widerrate, nach M., der von Savits geforderten radikalen Rückkehr zur ursprünglichen Shakespearebühne, die einer keineswegs spottbilligen und ganz hervorragenden Schauspielerschar bedurfte! Unser Theater ist nun einmal »Schaubühne«, nicht »Sprechbühne«, und der uns geläufigen Anschauung auf den Brettern verdanken wir Versetzung an den Ort des Geschehens, dh. doch in ein (M. sagt »das«) Hauptinteresse der inneren Handlung. Ihm sind die in den Dialog verflochtenen Ortserwähnungen und die, wie er zugibt, strittigen Ortstafeln nur »Krücken für die lahmende Phantasie«, nur »ein Notbehelf«. (Letzteres ist richtig, ersteres historisch nicht zu stützen: Wie konnte die Phantasie »lahmen«, wenn nichts da war? Sie hätte überhaupt keine Vorstellung zeugen können. M. übersieht anscheinend den wichtigen Unterschied zwischen »ortslosen« und »lokalisierten« Szenen: die Phantasie des Publikums war von vorneherein bei beiden gleich eingestellt: des Dichters Kunst regte sie nur mit primitiver oder höchster Kunst in einem Falle bewußt nicht an, verlieh ihr im andern freien Flug.) Man

soll auf Orts-Milieuentfaltung berechnete Tableauszenen nicht »in eine Hinterbühne pferchen«. (Gewiß nicht; man ist auch heute wohl allgemein der Ansicht, daß dies auch auf der fne. Bühne nicht als Regel beobachtet wurde: es genügt, heute wie damals, doch die Andeutung des Interieurs durch Öffnung des H.-B.-Vorhanges, gespielt wird auf der Vorderbühne!) Die Abstellung der Aufbaupausen kann M. als ziemlich allgemeine Errungenschaft moderner Shakespeare-Aufführungen rühmen; sehr zu billigen ist sein Vorschlag, die die Räumung des Schauplatzes begründenden Anhängsel an den Worttext der Handlung als handlungsabschwächend und bei unserem Vorhang entbehrlich zu streichen. Er schreibt Shakespeare mit Recht einen zu »stummem Spiel« lockenden »psychologisch-affektbestimmten Stil« zu, dessen rhetorische Bestandteile unbedenklich gekürzt werden dürfen. »Sinnliche Tat und geistiges Wort« halten sich — hier weicht M. mit guter Begründung von Goethe ab — beim Briten die Wage. Als unerfüllte Forderung stellt er aber auch auf: Sprechbarkeit des deutschen Shakespearetextes! Und seitens der Bühnenleute die richtige Einschätzung des unerreichten Zusammenflusses des germanischen Gefühlslebens und der romanischen Erfindungsfreudigkeit in Shakespeare. In ihm liegt aber auch noch unendlich viel vom »Wachstum der Seele«, das allein kraftspendend für lebendiges Drama ist und ihn immer wieder, gerade beim Kulturaufbau der Menschheit, zu einem Programm, zu einer zentralen Kraftquelle der deutschen Schaubühne, zur Sonne für die der Kunst und der Wahrhaftigkeit so bedürftige Menschheit macht.

Josef Kohler behandelt im Geiste Hegelscher Entwicklungsgeschichte »Die Staatsidee Shakespeares in *Richard II.*«. Des Stratforders Staatslehre läßt ihn als schärfsten Gegner des Majoritätsprinzips, als Antipoden Rousseaus erkennen. Für Kohler, der seine Behauptungen durch lange Zitate eigener schwungvoller Übersetzung belegt, ist dies »der Ruf des germanischen Geistes gegenüber dem öden Herdenwesen der französischen Revolution«. Vielleicht ist es kein besonders glücklicher Einfall gewesen, die monarchische Staatsidee an dem Drama zu zeigen, in welchem der Monarch selber scheitert: aber K. weiß gerade daraus zahllose Beweisstellen für seine Theorie vom »Hohen Lied des Königtums« zu schöpfen. Er erhärtet seine Auslegung durch sehr wertvolle Heranziehung und Kommentierung

der Staatsbegriffe der Zeit, insbesondere der majestas nach des Bodinus *Res publica*. Unabhängig vom Recht aber, das im speziellen Fall der Bischof Carlisle ausspricht, schafft die Geschichte immer neue Staatsgewalten. In deren Anerkennung liegt der tiefere Gedanke; das Befreiende aller Königsdramen. — K.s gedankenreicher Aufsatz trägt viel historisch-philosophische Ideen in Shakespeare hinein: Da schiene der Titel »Staatsphilosophie Sh.s« eher berechtigt. — Einen bedeutsamen Beitrag zur Quellengeschichte, in gewohnt kritischer Darstellung, bietet Alois Brandl's »Imogen auf den Araninseln«, worin für »Cymbeline« als Quellen die Holinshed'sche Chronik und ein zu erschließender englischer »Posthumus« abgeleitet wird (der aus altfr. Adelsmärchen und ital. Kaufmannsnovelle Hauptmotive entnahm) und selber wieder das Prosa-»Fischweib« und die mit *Gesta Romanorum*-Motiv verwobene Fassung "Imogen-Portia" zeitigte, auf welche die englische Straßenballade einerseits und die »küstenländische Fassung« der beiden Märchen von Islay und Aran zurückgeht, welch letzteres besonders liebevoll analysiert ist: Eine enggeschlossene Beweiskette zur Erkenntnis der Märchenbehandlung durch Shakespeare.

»Exegetische Bemerkungen zu *All's Well that Ends Well*« liefert Leon Kellner. Nicht weniger als 70 cruces findet K. in dem von den Erklärern arg vernachlässigten Stück und versucht, mit einer ziemlich vollständigen »Elisabethinischen Paläographie« und einer reichen Sammlung von Druckfehlern der Elisab. Literatur ausgerüstet, ein Fünftel von diesen zu diskutieren (drei erklärt übrigens Tilley, vgl. S. 198 später). Seine beiden semasiologischen Interpretationen überzeugen, weniger trotz ihrer historischen Fundierung die schon mit Fragezeichen vorgebrachten grammatischen Kommentare; ansprechend erläutert K. II 1, 49 bis 51 durch szenische Erfassung und bietet in der textkritischen Besprechung der restlichen Stellen sehr feine und wohlgegründete Beobachtungen der Schreiberpraxis, der Wortstellung, des Druckfehlervorkommens usw. Man darf K.s weiteren Besserungen des schwierigen Textes mit Spannung entgegensehen.

Mit ausreichender stoffgeschichtlicher und stilbeschreibender Einleitung veröffentlicht Rose Cords "*Wit's Academy*, eine Sammlung von Scherzfragen, zugeschrieben Ben Jonson, 1656«, die indessen bei ihrem völligen Mangel an Originalität keine Spur von Anrecht auf dessen Namen hat.

In erschöpfender Abhandlung stellt Edgar Istel »Verdi

und Shakespeare« einander gegenüber. Er weiß viel zugunsten der jugendlichen vieraktigen *Macbeth* Oper zu sagen, deren Textbuch auf Knalleffekte gearbeitet war und deren musikalische Glanzpunkte das Duett des 1. Aktes und die Nachtwandelszene blieben, wie Verdi sich auch sonst künstlerisch um Text und Inszenierung mitverdient gemacht hat. — Mit einem anderen Drama Shakespeares hat sich Verdi über drei Jahre lang eingehend beschäftigt, wie seine erst 1913 allgemein bekannt gewordenen »Briefe über *König Lear*« bezeugen. I. gibt eine dankenswerte Skizze ihrer Entstehung und Begleitumstände und dann die 18 Briefe in Übersetzung, die das ernstliche Ringen des Italieners mit der Dramatik des Briten beweisen, ausführlichste Szenerien und musikalische Ideen zu Einzelnem besprechen, schließlich aber doch das Problem als zu schwierig verabschieden. — Erst im 70. Jahre entschloß sich Verdi, dessen Seele inzwischen zum Diener Shakespeares geworden war, die poetischen Situationen zweier Dramen in feinster Kunst auszudeuten: »Othello« und »Falstoff«. »Othello«, den vor ihm schon Rossini in einer elenden Verballhornung des Textes vertont hatte, fand in Boito einen fähigen Librettisten, der in wenigen Szenen, mit Ausscheidung manches Entbehrlichen, die Handlung zu straffen vermochte, der eine wahrhaft dramatische Komposition in beständiger Berührung von Wort und Musik und damit einen vollen Erfolg ermöglichte. I.s sehr breite vergleichende Analyse wird Verdi und seinem Buchdichter vollauf gerecht, verteidigt mit Geschick alles Opernhafte, scheint aber z. B. Wetz' so tief pflügende Shakespearekritik nicht zu kennen und verkennt Jagos Rolle im englischen Stück gelegentlich. Dem 77 jährigen Komponisten bescherte derselbe Boito 1890 dann die lyrische Komödie »Falstaff« (ein Nebentitel »Sir John Falstaff«, den S. 120 für "The Merry Wives of Windsor" nennt, ist unbekannt!). Wieder zeigt eine eingehende Analyse die Geschicklichkeit Boitos in der Vereinfachung der Shakespeareschen Handlung für die drei Akte der Verdischen Oper. Es ist Istel gelungen, die Befruchtungen des Italieners durch Shakespeare nachzuweisen und die verlebendigende und weltumspannende Kraft des Briten auch in diesem musikalischen Ableger geltend zu machen; man sieht aber nicht recht ein, was die Ausfälle gegen Richard Wagner, der Shakespeare wahrlich nicht selten oder äußerlich nachfolgte, in diesem Zusammenhange bedeuten sollen, zumal doch gerade der alternde Verdi der Kunst des großen Regisseurs, der in

Wagner wie in Shakespeare steckte, uneingeschränkte Anerkennung zollte.

Von den »Kleinen Mitteilungen« dieses Bandes, die Shakespeare in Ungarn, Brockmann als Hamlet, eine Hamletaufführung auf Kronberg und das Shakespearejubiläum in Ungarn betreffen, ist wohl der Bericht Sophus Michaëlis' über die »sonderbar alte, unheimliche und abenteuerliche Stimmung«, in welche die Zuschauer 1916 in Helsingör durch die Freilichtvorstellung versetzt wurden, von keimfähiger Bedeutung. — In einem knappen, aber tiefen Nekrolog auf Gregor Sarrazin hebt Jiriczek die reiche Anregung der stilistischen Forschungen Sarrazins für die Shakespearekunde gebührend hervor. — Außerordentlich lehrreich, weil alles Praktische mit weitgespannten grundsätzlichen Ausblicken erläuternd, ist R. Révys sehr ausführlicher Bericht über die Züricher Jubiläumsaufführungen (1916). — Als Skizze zu einem künftigen groß angelegten Bild gibt sich des bekannten Theaterhistorikers E. L. Stahl recht tiefer Aufsatz »Shakespeare auf der englischen Bühne des frühen 19. Jhdts.«: Regie, Ausstattung, Ensemble, Einzelspiel werden gleicherweise scharf kritisch und bildhaft dargestellt. — Zwei seiner Shakespearebühnen-Vorstellungen in Weimar schildert W. Jürgens, der die Stilbühnen mit den Prinzipien der »altenglischen« Shakespearebühnen zu vereinigen suchte. — »Wie es Euch gefällt« feierte auf drei namhaften Bühnen (Zürich, Leipzig, Wiesbaden) eine verdiente Auferstehung, deren Eigentümlichkeiten und Vorzüge A. Winds in beredten Worten versinnlicht. — Sehr ergiebig ist wie stets Grabaus »Zeitschriftenschau« in ihrer Allseitigkeit und Objektivität, namentlich auch in den Jubiläumsberichten. — Die »Bibliographie«, die Bibl. Prof Daffis zusammengestellt hat, ist naturgemäß durch die Kriegslage unvollständig geblieben, bietet aber immer noch genug des Wissenswerten.

Graz. Albert Eichler.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. I. A. d. Vorstandes hrsg. v. A. Brandl und M. Förster. 54. Jahrg. Berlin 1918. Geh. M. 11,—, geb. 12,—. XXXIII + 201 SS.

Dem üblichen Jahresbericht, der die ungeschmälerte Pflege Shakespeares auch im kriegführenden Deutschland stolz hervorheben konnte, folgt der Festvortrag »Shakespeare und sein König«, den Wolfgang Keller am 23. April 1918 hielt,

worin er die fördernde und richtunggebende Gönnerschaft Jakobs I. für Shakespeare beleuchtet und den Dichter mit Fug als einen höfischen Künstler betrachtet, der »sich auch im Stoff seiner Dramen nie auf den Standpunkt des Bürgers, sondern immer auf den der höfischen Kreise einstellt«. K. weist nach, daß bloß in zwei Shakespearestücken kein Fürst auftritt, daß aber auch in diesen aristokratische Patrizier die Personen stellen. Wenn richtig gezeigt wird, daß Shakespeare auch sonst die Welt von oben ansieht, indem er wohl Edelgeborene gelegentlich im Stand sinken läßt, nie aber ein Held aus niedrigem Stande emporsteigt, so hat dies wohl noch einen tieferen Grund, den Ref. im Zusammenhang anderer Standesfragen bei Shakespeare auszuführen hofft: Shakespeare war selbst ein Emporkömmling als Gentleman, das einfachste Taktgefühl mußte ihm sagen, daß er sein eigen Schicksal nicht, wenn auch noch so idealisiert, auf die Bretter bringen durfte, ohne dem Fluche der wahrlich nicht zarten Satire der Zeit zu verfallen. Dagegen konnte er es wagen, komische Figuren traditioneller Führung gesellschaftlich zu erhöhen, eben um sie lächerlich zu machen, wie uns K. richtig vorführt. Mit ihm wird man auch die Zugeständnisse würdigen, die der Dichter dem »robusten« Geschmack Elisabeths machen mußte, deren Grimm auch für ihn hätte furchtbar werden können. Ganz anders scheint der Dramatiker und Seelenforscher dem künstlerisch und gelehrt stark veranlagten Jakob I gegenübergestanden zu haben. Die Schilderung der traurigen persönlichen und politischen Schicksale dieses Fürsten in seiner Jugend, die K. entwirft, ist geeignet, ein mitfühlendes Verständnis Shakespeares für den neuen König glaubhaft zu machen. Ansprechend ist alles, was K. für die Förderung der Shakespearetruppe und gerade ihres Hausdichters seitens des zwar ungleichen, aber kunstfreundlichen Herrscherpaares wahrscheinlich macht. Und in einer Fülle von Einzelzügen, Motiven, kleinen Anspielungen weiß K. nun die Beziehungen auf K. Jakob I., sein Wesen und seine literarischen Werke (bes. auf das *Βασιλικόν Δῶρον*) an den Tag zu bringen, wobei er vorsichtiger vorgeht als Albrecht in seinem erschöpfenden Werk über die Quellen von *Maß zu Maß*. — Die wichtigsten und größten Werke der Zeit nach 1603 führt K. ganz ausdrücklich auf den ermunternden Beifall Jakobs I. zurück: Den so deutlich persönlichen *Macbeth*, die Tragödie des von Jakob in England so bald verspürten Undanks *Lear*, den flammenden Protest gegen die Un-

wahrheit des demokratischen Mehrheitsprinzips *Coriolan* (wobei K. vielleicht, entgegen A. C. Bradleys Akademievortrag [1912], das eigentliche Coriolanproblem verkennt), den Menschenhasser »Timon« und schließlich den *Sturm* mit seiner freilich auch vielfach autobiographisch ausgestalteten Idealgestalt Jakobs als Prospero. Auch im Festspielcharakter des *Sturms* und in *K. Heinrich VIII.* lassen sich Spuren des jakobitischen Hofes aufdecken. Nicht gleichgültig darf uns schließlich der durch die Aufführung von nicht weniger als 8 Stücken Shakespeares unter insgesamt 20 Vorstellungen anläßlich der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth (Febr. 1613) erbrachte Beweis für die Hochschätzung unseres Dichters am Hofe Jakobs I. lassen. Es ist ein verdienstliches Werk K.s, diese höfischen Elemente an und in Shakespeare dem Volksdichter ans Licht gezogen zu haben.

Eine stattliche Zahl von literarischen Biographiestücken liefert das Material für den ersten Aufsatz »Shakespeare als Held deutscher Dramen« von Albert Ludwig, der in allen die Nebenfiguren und die Milieudarstellung zu verschiedenen Zeiten der Kenntnis von Shakespeare und der literarischen Mode charakterisiert und, abgesehen von Intriguen- und allegorischen Stücken, drei Gruppen eigentlicher Shakespeare-Dramen erkennt: solche die den Abschied von Stratford schildern, solche die den Mann zur Klarheit und zu irgendwelcher Abfindung mit der Heimat kommen lassen, und endlich (bloß 2) solche, die diese beiden Motive verbinden. Gestaltungskräftig schildert L. endlich die verschiedene Zeichnung der Hauptfigur in diesen recht unbedeutenden, ja sogar unglaublich schlechten Dramen: am ergötzlichsten wird auf Anglisten wohl Bleibtreus Spottgeburt des Schauspielers Shaxper, des Strohmannes für den wahren Shakespeare, d. i. Rutland, wirken. Im übrigen ist auch den andern Dramatikern eine endgültige Lösung nicht gelungen; »noch soll der Tag kommen, da Shakespeare seinen Shakespeare findet,« schließt Ludwig, doch möchte man sich fragen, ob das denn ein Ziel, aufs innigste zu wünschen? Möchte Ludwig uns nicht lieber in gleich sinnigem und kritischem Überblick durch die englischen Versuche, den Dichter zum literarischen Helden zu machen, führen?

Über »Die Aufnahme Skakespeares am Bremer Stadttheater« unterrichtet Käthe Stricker in einem sehr gewissenhaften Artikel, der von den Engl. Komödianten über Schröders Direktion und die Franzosenzeit zur Romantik führt.

Der Brite schneidet gegen unsere und die französischen Klassiker recht gut ab: nur Schiller übertrifft ihn an Zahl der Aufführungen; Goethe und alle anderen bleiben weit zurück, und eine Vergleichstabelle zeigt auch, daß die Ziffern der Aufführungen in Bremen sich mit Ehren neben den gleichzeitigen in Dresden, Berlin, Mannheim und Wien sehen lassen können. — »Verloren gegangene englische Dramen aus dem Zeitalter Shakespeares« behandelt W. Creizenach, wobei er nur solche Stücke berücksichtigt, die bei Schelling (Eliz. Drama) fehlen: eine sehr wertvolle Übersicht alles Wissenswerten über diese z. T. gewiß sehr bedeutsame Literatur: etliche Vermutungen des gewiegten Kenners der fne. Dramatik werden wohl noch fruchtbar zu machen sein. — »J. K. G. Wernichs *Macbeth*-Bearbeitung, die erste Aufführung des *Macbeth* in Berlin 1778« findet in K. Kauenhowen einen gewandten, kritisch und historisch wohl beschlagenen Darsteller. Für den Verfasser erklärt K. einen sonst wenig bekannten Sekretär Wernich, nicht den vielgerühmten Wernicke; er hielt sich eng an Eschenburgs Text, Benutzung des Originals läßt sich nicht zwingend erweisen. Der wirklich einschneidenden Umarbeitungen sind wenige, z. T. nach Fischers Prager Einrichtung (1777). Strich der Bearbeiter manche Szenen und betätigte sich in wenig glücklichen Zusätzen, so wagte er es doch, seinem Publikum weit mehr als seine Vorgänger von Shakespeares Drama zu geben. In sprachlicher Hinsicht emanzipierte er sich nur wenig von dem wenig bühnenmäßigen Eschenburg, höchstens zu Deutlichkeitszwecken. Trotz aller selbst von der possierlichen zeitgenössischen Kritik anerkannten Schwächen erfreute sich dieser *Macbeth* im Herbst 1778 zahlreicher Aufführungen, die besonders reich (auch durch Musikbegleitung) ausgestattet waren und eine Neuheit in der Auffassung der Lady durch Rosalie Nouseul boten: unerfüllte Weibessehnsucht, die ihren Eindruck auf Publikum, Kritik und selbst auf Chodowiecki, den Radierer, nicht verfehlte.

Zwei schmerzliche Verluste beklagt der Nekrologteil dieses Bandes. Die intime Kennerin des Burgtheaters, Helene Richter, entwirft vom Wesen Bernhard Baumeisters ein meisterhaft abgerundetes und leibhaftig anmutendes Bild dieses in seiner Stillosigkeit aus Kunst-Natur zum Stil vorgedrungenen letzten Recken des »alten« Burgtheaters, dessen einzelne Rollen und Veranlagungen sie alle greifbar vor uns erstehen läßt — ein wehmütiger Nach-

ruf auf eine »fast verlorene Kunst«! — Dem opfervollen Dasein des Gelehrten Hermann Conrad, des verdienten Überarbeiters des Schlegel-Tieck, hat C. Grabau warme Abschiedsworte gewidmet.

In der lehrreichen »Theaterschau« von E. L. Stahl ist viel Anregung aus dramaturgischen und ähnlichen Schriften festgehalten und Max Grubes »Hexe von Orleans« (aus »K. Heinrich VI.« gezogen) als bühnenwirksam gekennzeichnet; die Neubearbeitung der »Verlornen Liebesmüh« am Weimarer Hoftheater schildert W. Jürgens in objektiver Selbstkritik.

Grabaus Zeitschriftenschau ist sachlich referierend, nur selten beurteilend gehalten und bringt wohl die lebendigsten Anregungen im IX. Abschnitt (Sh. und die moderne Bühne) zu allgemeiner Kenntnis. Interessant sind einige Ausschnitte aus englischen Blättern mit entstellenden Behauptungen über das Verhältnis der Deutschen zu Shakespeare und über die an Weber-Ebenhofs famoses Baconianerwerk anknüpfende Literatur (darunter flammende Verse Max Grubes). Die »Bücherschau« bespricht Creizenachs »Englisches Drama« 2. Teil, Volkelts »Ästhetik des Tragischen« (3. Aufl.), Savits' »Sh. und die Bühne des Dramas«, Grubes »Hexe von Orleans«, die bei uns wenig zugänglichen Shakespeare-Hefte der »Edda«, ungarische Shakespeare-Publikationen und Stahls »Das englische Theater im 19. Jahrh.«; an letzterem zeigt sich die unendlich tiefe Stufe, auf dem der Durchschnittsgeschmack Englands, verglichen mit uns »Hunnen«, steht. Die »Bibliographie« strebt Vervollständigung der durch den Krieg klaffenden Lücken an.

Der Gesamtband ist wieder ein beredtes Zeugnis für die ungeschmälerte und unaufdringliche Verehrung und Durchdringung aller mit dem edlen Stratforder verknüpften Tatsachen seitens der vom Angelsachsentum an die Wand gedrückten Mitteleuropäer. Bühnenpraxis, kunstsinniges Liebhabertum und strenge Gelehrsamkeit bauen trotzalledem am Ruhmestempel Shakespeares auch in unseren Landen weiter!

Graz. Albert Eichler.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. I. A. d. Vorstandes hrsg. v. Wolfgang Keller. 55. Jahrg. Berlin u. Leipzig, 1919. VI + 242 SS. Geh. 11,— Mk., geb. 12,— Mk.

Was der Krieg gegen England nicht zustande brachte, hat die Revolution erreicht: eine Störung der deutschen Shakespeare-

gemeinde. Mit dem Ausfall der Shakespeare-Versammlung in unserem von der Politik absorbierten Weimar entfiel auch der Festvortrag« heißt es im knappen Vorwort zu diesem durch die Not der Zeit wieder schmächtigen und mit begreiflichen Lücken in Bibliographie und Referaten behafteten Bande.

Unter dem Titel Zur Tieckschen Shakespeare-Übersetzung teilt H. Lüdeke ein hochinteressantes Bruchstück der ersten 3 Akte von *Liebes Leid und Lust* in einem Übersetzungs-Entwurf aus Tiecks Feder mit (Nachlaß, Bibl. in Berlin, 20 Folioseiten). Nach einer Vorgeschichte des Anteils Tiecks an der deutschen Shakespeareübersetzung folgt der Text (mit Varianten) und Lüdekes sehr besonnene Kritik des Torso. Man wird ihm beistimmen, wenn er diese »erste rohe Niederschrift« dennoch als Vorlage Baudissins erklärt.

Die erste englische Theokritübersetzung charakterisiert mit gewohnter Schärfe der Auffassung O. L. Jiriczek. Er schätzt die 1588 von einem Spätelisabethaner übertragenen *Sixe Idillia* geschmacklich und sprachlich recht hoch ein und bietet einen diplomatischen Text als Probe, das pseudo-theokritische Adonisgedicht, das mit Shakespeares Gedicht nur stoffliche, nicht quellenmäßige Berührung hat. In der Tat ist das Englische sehr flüssig und sinngetreu.

Das vielleicht unerschöpfliche Thema »Shakespeare und Ovid« behandelt Leo Rick vom Standpunkte der Bildung des Künstlers Shakespeare; er geht die einzelnen Parallelstellen mit den Metamorphosen in sorgfältiger Vergleichung durch. Sie lassen hinlänglich sowohl die Benutzung des Urtextes als auch der Goldingschen Übersetzung durch Shakespeare vermuten. Es hat den Anschein, als habe er im gereifteren Alter, wo die Schulerinnerungen nicht mehr so lebendig waren, mit Vorliebe zur Übertragung gegriffen. (Die Verteilung der Anklänge nach Zahl und Art ist sehr ansprechend durchgeführt.) In keiner der elisabethanischen Übersetzungen der übrigen Werke Ovids hat R. erwähnenswerte Spuren einer Benutzung durch Shakespeare feststellen können. Mit Recht verweist er indessen auf andere Kanäle von Shakespeares Ovidkenntnis: Chaucer und Gower, welch letzterer noch ganz rohstoffliche Ausbeute betrieb, sowie die einzelnen englischen Renaissance-Nacherzählungen Ovids mit besserer stilistischer Kunst von 1560 an, deren Stoffe sich auffallend oft gerade bei Shakespeare wiederfinden. Und nicht nur

Stoffe, sondern auch stilistische Einzelzüge, wie R. an Narcissus' Ausruf "Inopem me copia fecit" und anderen Paradoxen zeigt, wie auch der ganze Ton eines Passus aus »K. Henry IV, A.« I 3 u. a. m. nahelegt. Während das Talent (Lyly, Marlowe, Ben Jonson) es über gelungene Nachahmungen nicht hinausbringt, bildet der Genius Shakespeare freilich die erhaltenen Anregungen selbständig weiter und bleibt doch zuletzt überall er selbst.

»Ein elisabethinisches Dialektgedicht« veröffentlicht O. L. Jiriczek mit trefflich orientierender Einleitung und mit erklärenden Fußnoten: es ist des Gentleman Thomas Howell (aus Somersetshire), für höfische Kreise berechnete, nur oberflächlich dialektisch gefärbte Poesie "Jacke showes his qualities and great good will to Jone" (Druckfehler in Note zu V. 43, nicht 44).

Albert Leitzmann erörtert »Dodds 'Beauties of Shakespeare' als Quelle für Goethe und Herder«. Er schildert zunächst aus Goethes Selbstbekenntnissen den großen Eindruck, den die gen. Anthologie um Ostern 1766 auf Goethe machte, der daraus zunächst den englischen Text kennen und zitieren lernte, dann aber auch Herders nahes Verhältnis zu diesem selten gewordenen Werk in seinen »Liedern aus Shakespeare«. Sehr zu begrüßen ist L.s kurze Würdigung der Person und des Wesens Dodds, der bekanntlich am Galgen endete, und das genaue Verzeichnis aller von Dodd aufgenommenen Stellen (mit seinen Überschriften und der Angabe der Verszahl im Original nach der Globeedition) für literarhistorische Untersuchungen.

»Dingelstedt, Shakespeare und Weimar« bildet das Thema einer vorzüglich vertieften Zeitskizze von Woldemar Jürgens. Die allgemeinen Verdienste Dingelstedts um die Pflege Shakespeares werden gestreift, seine Bearbeitungen des *Macbeth*, des *Sturms* und vor allem des *Wintermärchens* werden in ihren Schwächen und Vorzügen, insbesondere nach der dramaturgischen Seite hin gekennzeichnet, und endlich mit Recht sein Königsdramenzyklus liebevoll durchforscht. Seinen Zusammenziehungen, bes. der Schlachtszenen, z. B. ganz unerreicht in *K. Heinrich V.*, zollt J. hohes Lob: »Überhaupt ist jede bühnentechnische Vereinfachung Shakespeares in diesem Sinne nur willkommen zu heißen. Denn alle größeren Pausen, die ein Umbau bedingt, zerstreuen und lenken den Zuschauer ab,« ist ein Grundsatz, der nicht laut genug über unsere Theater hingerufen werden kann,

und zu dem sich wohl jeder Shakespearekritiker, ob Anhänger Savits' oder nicht, rückhaltlos bekennt. Hat Dingelstedt nicht selten kühne Modernisierungen in der Charakterzeichnung vorgenommen, wie J. an einer Gegenüberstellung der Margaretha von Anjou in seiner Redaktion und bei Schlegel anschaulich macht, so hat er doch auch zuweilen lebensvollere Figuren geschaffen, wie etwa K. Karl VI. in *K. Heinrich V.* So gelang es dem Dramaturgen, die so entschieden epische Historie vom Sieger von Azincourt auf der deutschen Bühne einzubürgern. Die Gesamtaufführung der Königsdramen war eine von Mimen, Musikern, Dekorateuren u. s. f. begeistert unternommene große Leistung unter fürstlicher Gönnerschaft, sie gab auch Anlaß zur Gründung der »Deutschen Shakespearegesellschaft«.

Groß angelegt ist Philipp Aronsteins Abhandlung »Das nationale Erlebnis im englischen Renaissancedrama«. A. schreibt dem fne. Drama die Funktionen zu, in die sich heute Zeitung, Buch und Theater teilen, die es zum Sprachrohr der öffentlichen Meinung machten, aber auch als politisches Werkzeug gebrauchen ließen. Dabei verhielt sich die Staatsgewalt je nachdem fördernd oder hindernd. A.s gedrängter Überblick über Zensur und Denunziantentum im Theaterleben der fne. Epoche gibt ein getreues Bild der kunstwidrigen Einflüsse auf das Drama, nur wäre der von Maaß, Edwards, Feuillerat u. a. so richtig hervorgehobenen Gegensätze zwischen Hof und Stadt (in den Pestzeiten u. s. f.) hier auch zu gedenken gewesen. Ziel der Ausführungen A.s ist, »die allgemeinen Anschauungen über Staat und Kirche, Volksrecht und Fürstenrecht, Bürgertum und Adel« darzulegen, »die das Drama meist tendenz- und absichtslos und deshalb um so überzeugender zum Ausdruck bringt«. Das Widerspiegeln religiöser Grundfragen in den Moralitäten der Frühzeit wird gestreift (auf die jeweilige Fürstlichkeit und ihren Standpunkt ist nicht immer genügend Gewicht gelegt, Heywood nicht genannt), der hohe politische Gehalt des "Gorboduc" wird uns verständlich gemacht. Lylys handgreifliche Anspielungen auf die Armada werden als höfisch gewertet, Marlowes skrupellose, naivegoistische nationale Helden als Vertreter eines großzügigen, politisch willensstarken Engländertums gedeutet, aus Peeles Stücken viele Züge des Zeitgeistes geschickt abgeleitet. An der nach 1588 einsetzenden Stimmung nationalen Hochgefühls hat auch Shakespeare hervorragenden Anteil: er war entschieden ein rechter

Patriot und zwar mit aristokratischer Gesinnung (»Coriolan« erscheint hier zu sehr auf die Spitze getrieben), nicht aber als ein Parteigänger des auch von ihm vielfach als zersetzend geschilderten Adels. In der Festlegung des monarchischen Staatsgedankens bei Shakespeare vermißt man allerlei von Brotanek (Sh.-Jb. 52. Bd.), H. Richter (ebda.) und Keller (Sh.-Jb. 54. Bd.) entwickelte Züge. Das Aufkommen des bürgerlichen Geistes spiegelt sich in den bürgerlichen Tendenzdramen wieder, an denen Shakespeare keinen Anteil hat, das Th. Heywood und Dekker, von A. scharf charakterisiert, vertreten. Vortrefflich ist die unzufriedene Stimmung in den letzten Jahren der Königin Elisabeth, besonders wegen des Essex-Handels, zur Bühnenliteratur in Beziehung gebracht und Jakobs I. Gestalt, weit skeptischer als von Albrecht und Keller, im Theaterleben verfolgt. »Puritanismus und Bühne« behandelt A. in einem eigenen, vielleicht zu Unrecht so spät und gesondert eingeteilten Abschnitt, hauptsächlich nach E. S. Thompson; nochmals greift er den monarchischen Absolutismus in seiner Dekadenz heraus und zeigt an Beaumont und Fletchers Dramen die unleugbare royalistische Tendenz, bei Massinger und Shirley hingegen bereits Anzeichen der Revolution, die auch dem Renaissancedrama ein Ende machen sollte. (Wäre es nicht in einem solchen, für Nichtphilologen außerordentlich anregenden Überblick verdienstlich, auf die zahlreichen Übersetzungen der vielen angeführten Dramen hinzuweisen, da nicht alle Originaltexte [z. B. Heywood, Massinger, Shirley u. a.] allgemein zugänglich sind?)

Von den kleinen Mitteilungen ist die Kellers über "Cooling Card" deshalb hervorzuheben, weil sie die oft unerklärliche und tief bedauerliche Vernachlässigung deutscher Forscherarbeit jenseits des Ärmelkanals wieder einmal so deutlich macht. — Drei Shakespeareforscher finden ihre ehrenden Nekrologe: Emil Koeppel als hochverdienter Literarhistoriker des fne. Dramas (v. J. Schick), Wilhelm Viëtor vor allem als Reimphonetiker Shakespeares (v. R. Brotanek) und Alexander von Weilen als unermüdlicher Theaterhistoriker des Briten (v. H. Richter). Ein sehr eingehendes Sammelreferat über Shakespearebücher (v. W. Keller), einige kritische Einzelreferate, deren wertvollstes wohl Schröers Anzeige der etwas ungleichmäßigen englischen Jubiläumspublikationen darstellen dürfte, Grabaus gewohnt gewissenhafte, zahlreiche Nachträge der infolge des Krieges ausständigen Nummern bringende Zeitschriftenschau und eine mit sehr lehrreichen und lebensvoll

gestaltenden Beiträgen von Kilian, Freyhan (über Wegener), Raab und E. L. Stahl versehene Theaterschau beschließen den gehaltvollen Band (das Aufführungsverzeichnis weist hinsichtlich Graz, wo Grevenberg wacker für Shakespeare eintritt, Lücken auf).

Graz. A. Eichler.

John Milton. *The Ready and Easy Way to establish a Free Commonwealth.* Edited with Introduction, Notes and Glossary by Evert Mordecai Clark. Dissert. v. Yale Univ. (Yale Studies in English 51.) New Haven, Yale Univ. Press; London 1915, Humphrey Milford. LXXI + 198 ff. Pr. $ 1,50.

Diese letzte politische Schrift Miltons wird hier in zwei Fassungen mit gründlicher Einleitung und reichlichen Beigaben herausgegeben. Als Gesamtleistung stellt sich das Buch als ein wichtiger, aufschlußreicher Beitrag zur Kenntnis Miltons dar. Wir haben seinen verzweifelten Versuch vor uns, die drohende Restauration noch in letzter Stunde abzuwenden und »die Sache der Freiheit« zu retten. Die erste Fassung erschien Mitte Februar 1660 und ist von den Milton-Forschern kaum beachtet worden, da man fast nur die zweite, infolge Änderung der politischen Verhältnisse notwendig gewordene (Mitte April), berücksichtigte.

Bis zuletzt fehlte Milton das Verständnis für die wahre politische Lage[1]; bis zuletzt glaubte er, durch seine Darlegungen den Gang der Geschichte lenken zu können. Mit allen Mitteln einer skrupellosen Dialektik, eines erstaunlichen Pathos, mit Flehen und Drohen, will er seine Meinung durchsetzen. Auch in dieser Schrift erkennen wir den Menschen, den die Überschätzung seiner

[1]) "While [the treatise] contains much sound political wisdom, it reveals Milton's astounding ignorance of existing conditions in the proposal to perpetuate the very institution [the Rump Parliament] from which the whole nation was then crying aloud to be delivered." (S. LXIX.) — *Censure of the Rota*, eine zeitgenössische royalistische Entgegnung, aus der zwar starker Parteigeist spricht, durch deren Brille man aber zumindest ebensogut die Wahrheit sehen kann als durch die trüben Gläser der »neu-puritanischen« Propaganda, sagt treffend: ". . . all your politics reach but the outside and circumstances of things, and *never touch at realities*, so you are very solicitous about words, as if they were charms, or had more in them than what they signify. For no conjurer's devil is more concerned in a spell, than you are in a mere word, but never regard the things which it serves to express." (Clark p. 176.) Man wende dieses auch auf den Dichter Milton an! Wie viel wird nicht durch diese Formel gelöst!

eigenen Persönlichkeit zu schwindelhafter Höhe treibt. Ein origineller Beitrag zur politischen Wissenschaft ist nicht nachzuweisen; alle Gedanken sind klassischen und neueren Schriftstellern entnommen — mit frappierend geschickter Sophistik gewählt und dargestellt. Was den Leser auch in dieser Schrift fesselt, ist nicht der Inhalt:

> that is all windy foppery, from the beginning to the end, written to the elevation of [the] rabble, and meant to cheat the ignorant" (aus *Censure of the Rota*, Clark p. 176),

sondern das geradezu unheimliche Temperament Miltons, das noch über Shylock und Lear hinauswächst. Wie Macchiavelli liebte er die Republik, da unter einer solchen Verfassung sich große Männer, d. h. er selber, hervortun und zu den höchsten Ehren gelangen konnten [1]; haßte er denn nicht ebendeshalb jede Form von *kingship* und *single person rule* [2], ohne allerdings auch nur einen

[1]) Besonders lehrreich sind Ende des ersten und Anfang des zweiten Gesangs von Par. L.: die gewöhnlichen Mitglieder der Ratsversammlung werden pygmäenhaft klein, damit die genügend große Zahl in den Raum hinein kann, über dem

"The great Seraphic Lords and Cherubim
In close recess and secret conclave sat . . ."

und zwar in wirklicher Größe. Vom Höchsten unter ihnen heißt es:

"Satan exalted sat, by merit raised
To that bad eminence . . ."

Miltons ideal, dem er besonders in seiner Sekretärzeit nachgestrebt zu haben scheint, ist wohl in der Stelle über Beelzebub (II 299 ff.) enthalten:

". . . than whom,
Satan except, none higher sat — with grave
Aspect he rose, and in his rising seemed
A pillar of state. Deep on his front engraven
Deliberation sat, and public care;
And princely counsel in his face yet shone,
Majestic (though in ruin) . . ."

[2]) Sehr bezeichnend ist die Behandlung einer Stelle aus Aristoteles' *Politeia* (3. 15). Dort heißt es, die ursprünglich von den Völkern anerkannten Könige seien abgesetzt worden, als die Zahl der hervorragenden Männer zunahm, und diese die Alleinherrschaft eines Einzelnen nicht länger ertragen wollten, worauf Republiken entstanden. M. führt die Stelle an, läßt aber den Absatz, der vom Ehrgeiz der 'Besten' handelt, aus — *tactfully*, wie Clark bemerkt, der die wahre Bedeutung des Vorgangs nicht sieht oder nicht sehen will.

". . . with what eyes could we
Stand in his presence humble, and receive
Strict laws imposed, to celebrate his throne
With warbled hymns, and to his Godhead sing

Bruchteil von des Italieners Weltgewandtheit und praktischem Sinne zu besitzen? Deshalb verteidigt er auch sein aristokratisches System, *the government of the wise and good*, so leidenschaftlich, weil es sich dabei um seine ureigenste Angelegenheit handelt.

Clark hat noch ganz allgemein die Auffassung Macaulays und Massons vom Charakter seines Helden, eine Auffassung, die durch geschickte Propaganda weit verbreitet war und in Milton nur den edlen Puritaner erblickte. Diese Darstellung muß jedoch als stark erschüttert gelten, nicht zuletzt durch das wichtige Buch Liljegrens, *Studies in Milton* (Lund 1918; vgl. Beibl. z. Anglia 29, 228 ff.). Eine bezeichnende Auslassung Clarks möchte ich Zug um Zug einer Besprechung unterziehen. Er sagt:

> Milton's whole life exemplifies his theory of the duty and the dignity of service (a). Conscious of his peculiar powers (b), he early resolved upon "laborious days", and dedicated himself to the high service of man in song (c). But, led by the same ideal, he freely laid aside his art at the beginning of the Civil War, to serve with all his time and energy the more immediate and pressing needs of the commonwealth (d) — as champion of civil and religious liberty (e), as Latin secretary (f), and as defender of the whole English nation (g), and in the present pamphlet he ventured "at all hazard" to speak (h). Finally, in the closing years of his life, with his "singing robes" once more about him, he rendered the world the noblest service of all (i). (S. 86.)

Darauf wäre zu erwidern:

a) Wie verträgt sich hiermit sein Verhalten als Gatte und Vater?

b) Er erkennt seine Neigungen und sucht deren Wert in den Augen der Welt zu erhöhen, indem er intellektueller Betätigung den Vorrang vor praktischer vindizieren möchte (Liljegren p. XXVII f.).

> Forced Hallelujahs, while he lordly sits
> Our envious sovran, and his altar breathes
> Ambrosial odours, and ambrosial flowers,
> Our servile offerings?" (Par. L. II 239 ff.)

Cromwell, der Milton eine Stelle gönnte, auf die sich nur ein jeder praktischen Einsicht entbehrender Mensch wie er so viel einbilden konnte, machte natürlich (zu seinen Lebzeiten) eine Ausnahme. Prinzipien hatten für Milton nur den Zweck, sich selbst oder andere zu täuschen.

Ich setze eine Stelle aus *Censure of the Rota* hierher: ". . . you [Milton] did not believe yourself, not those reasons you give, in defence of a commonwealth . . . because you have inadvisedly scribbled yourself obnoxious, or else you fear, such admirable eloquence, as yours, would be thrown away under a monarchy, as it would be, though of admirable use in a popular government, where orators carry all the rabble before them . . . (Clark S. 176.)

c) Seine Anstrengungen galten der Erhöhung der eigenen Person. Er verzichtet auf die Annehmlichkeiten des Lebens, um sich die Möglichkeit zu verschaffen, sich vor allen auszuzeichnen. Seine sich mächtig regende sinnliche Natur unterdrückt er:

> Alas! what boots it with uncessant care
> To tend the homely, slighted, shepherd's trade,
> And strictly meditate the thankless Muse?
> Were it not better done, as others use,
> To sport with Amaryllis in the shade,
> Or with the tangles of Neæra's hair?

Die Antwort erfolgt nirgends deutlicher als in diesem Gedicht, in dem John Milton alles, Edward King nur Vorwand ist:

> *Fame* is the spur that the clear spirit doth raise
> (That last infirmity of noble mind)
> To scorn delights and live laborious days . . .
> (Lycidas 65 ff.)

So dient ihm selbst die »Tugend«, wie er sie versteht, nur zur Erhöhung der eigenen Persönlichkeit:

> Mortals, that would follow me,
> Love virtue; she alone is free.
> She can teach ye how to climb
> Higher than the sphery chime . . .
> (Comus 1018 ff.; vgl. auch Liljegren p. XXX.)

d) Milton hat niemals daran gedacht, mit Waffen zu kämpfen; seine Gegner nennen ihn verächtlich den *goose-quill champion* des Rump-Parlaments. Was er verteidigte, war die Freiheit in einer Republik nach seinem Sinne, weil er diese für sich für nötig hielt. Wie wenig ihm an wahrer Freiheit gelegen war, sieht man an seiner Billigung des gewaltsamen Ausschlusses von Parlamentsmitgliedern und der Tyrannis Cromwells, den Clark sehr treffend bezeichnet als

> prince of disturbers, interrupters, and dissolvers. (S. 102).
>
> The one insistent note that fell upon the ears of General Monk as he marched from Scotland was the cry of the people for a free Parliament (Clark S. 50);

trotzdem wollte Milton den jämmerlichen Rest des Langen Parlaments beibehalten und dem Volke höchstens ein beschränktes Wahlrecht (Ausschluß von Anhängern des Königtums oder der Einzelherrschaft) zugestehen. Dabei sagt Clark selbst:

> The Long Parliament, and especially its notorious remnant, through rigid qualifications, processes of exclusion, and long continuance in power, had utterly ceased to be representative of the people at large. (S. 51.)

Im übrigen sonnte sich Milton in dem tatsächlichen und vermeintlichen Erfolge seiner Verteidigungsschriften, die seinen Namen auf der ganzen Welt berühmt gemacht hätten; der persönliche Erfolg war ihm das Wichtigste. (Liljegren p. XXVIII f.)[1])

e) Wie ér »Freiheit« verstand; vgl. seine Haltung gegenüber der Behandlung des Parlaments unter d), oben.

f) Als Sekretär erhielt Milton ein ansehnliches Gehalt, arbeitete also für eigenen Gewinn. Mit den übrigen Mitgliedern der Regierungsclique hatte er in seiner bescheidenen Weise teil an den »Segnungen des Umsturzes«.

g) Vgl. d), oben. — Im übrigen war keineswegs das »ganze englische Volk« für die Hinrichtung des Königs verantwortlich. Vielmehr ging diese nur von der kleinen Schar fanatischer Independenten gegen den Willen der großen Volksmehrheit, also auch der Presbyterianer, aus.

h) Milton war ein gezeichneter Mann; seine Lage einer drohenden Rückkehr der Stuarts gegenüber war nicht mehr zu verschlechtern. Zudem glaubte er, durch seine Schrift das Schicksal aufhalten zu können. Als der König wirklich kam, verbarg er sich und schwieg.

i) Ein Dichter schreibt nicht aus Liebe zum Publikum. Im Par. L. wollte Milton

> assert Eternal Providence,
> And justify the ways of God to men (I 25, 6);

d. h. er wollte sein Weltbild plastisch hinstellen und rechtfertigen:

> Things unattempted yet in prose or rhyme (I 16).

Am meisten aber lag ihm daran, das langgeplante Werk zu schreiben,

> to leave something so written to after times, as they should not willingly let it die.

---

[1]) Selbst in *Easy Way* kann er nicht unterlassen, in der zweiten Auflage wiederum ohne Motivation auf seine Verteidigungsschrift (*Defensio*) hinzuweisen: "Nor was the heroic cause unsuccessfully defended to all Christendom against the tongue of a famous and thought invincible adversary [Salmasius!]; nor the constancy and fortitude that so nobly vindicated our liberty, our victory at once against two the most prevailing usurpers over mankind, superstition and tyranny unpraised or uncelebrated in a written monument, likely to outlive detraction, as it has hitherto convinced or silenced not a few of our detractors, especially in parts abroad." (S. 12 f.)

> ". . . And now his heart
> Distends with pride, and, hardening in its strength,
> Glories . . ." (Par. L. I 571—573.)

Um sein Ideal hochzuhalten, stopft Clark oft genug beide Ohren zu. Wir finden dann Stellen wie die folgenden, die für die Macht der Legende sprechen, da sie Clarks Gesamturteil nicht berühren:

(1) Unfortunately it was not without some grounds that the critics accused Milton of wresting the Scripture to his purpose. (S. LVI.)

(2) The other question is: why did Milton withhold the name of his chief authority [Bodin]? Probably for two reasons: the educated among his readers would instantly recognize the familiar passage without assistance [?]; and, on the other hand, it would be awkward to have the ignorant multitude discover that John Milton, of all men, was citing a Frenchman, a Papist, and a royalist as authority. (S. LXIV.)

(3) It [The Ready and Easy Way] is the tragedy, not only of an individual and of a group, but of the cause of freedom. (S. LXX.)

(Und wo bleibt die Darstellung der gewaltigen Schuld der Partei Miltons an dem Fehlschlage der Revolution?)

Die Zeit muß kommen, da man in Milton nicht mehr um jeden Preis das Idealbild des sentimental ausgeschmückten Puritaners erblicken will, wo man sich vielmehr klarmacht, daß man einen Typus des Renaissancemenschen vor sich hat, dessen Studium von gewaltigem Interesse ist. Es muß dann eine Fülle von Licht auf seine Dichtungen fallen, denen sich erneut die größte Teilnahme zuwenden wird, da sie nun so viel »menschlicher« erscheinen.

Frankfurt a. M. Heinrich Mutschmann.

Heinrich Mutschmann, *Der andere Milton.* Bonn und Leipzig 1920, Kurt Schroeder, Verlag. XII + 112 SS. Preis M. 5,— + 20 % Sortimentszuschlag.

Der andere Milton, d. h. nicht das festumrissene Bild des puritanischen Sängers, das seinen Platz in der Weltliteratur ohne große Schwankungen von jeher behauptet hat, sondern ein ganz neues, dem alten diametral entgegengesetztes Bild soll uns hier gezeigt werden. Mit dem kühnen Mute des Revolutionärs, der sich der Tradition der Jahrhunderte und ihrem festgewurzelten Urteil entgegenstemmt, wagt es der Verf., Anregungen des im Jahre 1918 erschienenen Werkes von S. B. Liljegren, *Studies in Milton* aufnehmend und weiter verfolgend, eine ganz neue Theorie der Miltonforschung aufzustellen. Die Lichtgestalt des puritanischen Sängers, die bisher in unserem Bewußtsein gelebt hat, soll in gewagter Konstruktion herabgewürdigt und herab-

gemindert und in eine der traurigsten und am wenigsten anziehenden Figuren der englischen Literatur verwandelt werden. Daher müssen die üblichen »Etiketten« (S. 1), mit denen man Milton behängt hat, nun endlich beseitigt werden; man wiederhole nicht länger »die Verlegenheitsphrasen« (S. 1) von dem frommen Sänger des *Verlorenen Paradieses,* dem edlen Puritaner, dem begeisterten Freiheitsapostel usw. »Der Leser soll in ihm den erstaunlichsten Individualisten der Renaissancebewegung erkennen, den extremsten Typus des egozentrischen Menschen; den vollkommensten Egoisten, den man am besten mit dem Stirnerschen Worte beschreibt: Der einzige, der nur sich selber gehört und der die ganze Welt als sein Eigentum beansprucht.« (S. 1.)

Dies ist die Theorie, die Mutschmann mit vielen Zitaten aus den poetischen und Prosawerken zu beweisen versucht, mittels der er neue eigenartige Schlaglichter auf bisher dunkle und ungeklärte Punkte in Miltons Leben und Schaffen werfen zu können glaubt. Dazu kommt als wichtigste Stütze der neuen Hypothese die erstaunliche Entdeckung des Verf., daß Milton ein körperlich degenerierter und geistig abnorm gebildeter Mensch gewesen sei, ein Psychopath, dessen Leben und Charakter zum Gegenstand der psychoanalytischen Forschung gemacht werden sollten.

Nach einem einleitenden Kapitel, welches den Wandel der Auffassung Miltons im Laufe des 17., 18. und 19. Jahrhunderts behandelt, stellt das zweite Kapitel die neue These von der völlig egozentrisch gerichteten Art der Selbstbetrachtung und Selbstdarstellung des Dichters ganz allgemein auf, während im folgenden diese Gedanken im einzelnen untersucht werden: Miltons Verhältnis zu seiner Umgebung und seinen Mitmenschen, seine Stellung zur Wahrheit und zur Philosophie, zum Staate und zur Religion. Ein weiteres Kapitel erforscht das Psychopathentum Miltons, während das achte Kapitel die gewonnenen Ergebnisse auf sein künstlerisches Schaffen anzuwenden versucht. Das letzte Kapitel über die *Doctrina Christiana* wäre am besten mit dem sechsten Kapitel zusammen verarbeitet worden, in dem Miltons Verhältnis zu Gott und seine theologische Gedankenrichtung untersucht werden.

Ist es dem Verf. gelungen, auf Grund neuer, bisher nicht

gesehener Tatsachen oder durch Umdeutung alter bekannter Motive in Miltons Denken und Handeln das einigermaßen feststehende Lebens- und Charakterbild des Dichters des *Verlorenen Paradieses* auch nur zu erschüttern oder gar mit einer »Fülle von erdrückendem Beweismaterial« eine völlige Umwälzung herbeizuführen? Wir müssen die so gestellte Frage von vornherein mit einem kategorischen Nein beantworten. Überall da, wo Mutschmann Neues ans Tageslicht zu bringen glaubt, stehen seine Argumente auf tönernen Füßen, genügen seine Beweise keineswegs, eine solche unerhörte Wandlung herbeizuführen und sind wohl kaum imstande, irgendeinen vorurteilsfrei denkenden Menschen zu überzeugen. Da, wo er bereits beschrittene Pfade betritt, ist es ihm gelungen, da und dort eine Auffassung schärfer zu begründen und klarer herauszustellen, als bisher geschehen. Doch bringt er kaum etwas Neues über Liljegren hinaus; von der gesamten, als neu angepriesenen Theorie ist nur die seltsame Entdeckung von Miltons Psychopathentum und der damit im Zusammenhang stehende Albinismus des Dichters Mutschmanns ausschließliches Eigentum.

Mutschmann hält dafür, daß die Zukunft der Literaturforschung auf dem Gebiete der Psychoanalyse liege. (S. VI.) Er selbst ist allerdings kein Psychoanalytiker und hat es auch keineswegs unternommen, die Gestalt Miltons etwa nach den Theorien Freuds oder Adlers zu psychoanalysieren. Er freut sich nur darüber, daß seine Milton-Theorie sich eng mit den Gedanken des Wiener Psychiaters Alfred Adler berührt. Nach Adler ist nicht wie nach Freud, dem Begründer der Psychoanalyse, der geschlechtliche Konflikt der Grundtrieb aller seelischen Entwicklung des Individuums, sondern »der Wille zur Macht«, ein ins Unermeßliche gesteigerter Egoismus und Machtentfaltungstrieb. Das stimmt ganz schön mit Mutschmanns Milton-Theorie überein; nur ist zu beachten, daß die Adlersche Theorie nur eine von den vielen, zurzeit noch in starkem Widerstreit sich bekämpfenden psychoanalytischen Hypothesen ist, und daß es reine Willkür ist, wenn Mutschmann seine Ausführungen nachträglich durch Adler für bebestätigt hält. Überhaupt will uns scheinen, als ob die in der Hand des Psychiaters zur Heilung neurotischer Krankheitserscheinungen so wertvolle und zukunftsreiche Wissenschaft der Psychoanalyse in Anwendung auf die Toten nur geringen Erfolg verspricht. Im Dienste der Literatur- und Geschichtsforschung hat sie bisher gänzlich versagt; sie ist über völlig gezwungene und öfters geradezu

absurd zu nennende Ergebnisse nicht hinausgekommen, so etwa, wenn Freud und seine Schüler versucht haben, Napoleon I., Shelley, Lionardo, C. F. Meyer, Goethe zu psychoanalysieren. Gänzlich verfehlt erscheint uns die Anwendung einer solchen, die subtilsten Seelenregungen erforschende Wissenschaft bei einem Dichter wie Milton, von dem uns außer einigen nicht zu unterschätzenden autobiographischen Exkursen in den Prosawerken und einigen die autobiographische Deutung wenigstens zulassenden Stellen in den Gedichten kaum irgendwelche Zeugnisse wie Briefe, Memoiren, Tagebücher, Gespräche usw. über sein innerstes Seelenleben weder von ihm selbst noch von seinen Zeitgenossen erhalten sind. Überhaupt sind die wirklich sicheren Daten der Milton-Biographie äußerst dürftig.

Im folgenden sei uns nur verstattet, einige der eklatantesten Irrtümer und Fehler des vorliegenden Werkes zu verzeichnen; eine ins einzelne gehende Widerlegung des an falschen und schiefen Urteilen, an Übersetzungsfehlern, willkürlich aus dem Zusammenhang gerissenen und einigemal den Sinn grob entstellenden Zitaten, maßlosen Übertreibungen, Geschmacklosigkeiten und Absurditäten überreichen Buches würde viel zu weit führen.

Es ist richtig, daß die Wertschätzung bzw. Verurteilung Miltons im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts häufig vom politischen Standpunkt aus erfolgt ist. Strengen Tories und orthodoxen Anhängern der Hochkirche war der im Dienste Cromwells stehende Freiheitskämpfer Milton verhaßt. Als großen überragenden Dichter hat man ihn jedoch zu allen Zeiten anerkannt, wenn auch der Pseudoklassizismus im Zeitalter Drydens und Popes dem Künstler Milton kaum volle Gerechtigkeit widerfahren lassen konnte. Selbst der von Mutschmann so häufig angeführte Samuel Johnson konnte mit vielen Einschränkungen die hohe dichterische Bedeutung nicht verkennen. Der Politiker, Theologe und Puritaner Milton jedoch sei erst von den »Neupuritanern« Carlyle und Macaulay und in deren Gefolge von Masson und Stern entdeckt und im Dienste jener neupuritanischen Propaganda aus der Zeit der Reformakte auf den Schild gehoben worden. (S. 8.) Daher zurück zu Johnson unter Annullierung des völlig schiefen, parteipolitisch gefärbten Milton-Bildes der Neupuritaner. Es verhält sich bei Milton keinesfalls wie bei Cromwell, dessen Rehabilitierung und Ehrenrettung wenigstens für weite Kreise des englischen Volkes von Carlyle

vollzogen worden ist. Der Dichter des Puritanismus ist im allgemeinen Urteil seiner Landsleute stets beträchtlich höher gestanden als der König des Puritanismus, und von einer radikalen Umwälzung in seiner Beurteilung durch Carlyle usw. kann nicht die Rede sein. Carlyle hat sich nur gelegentlich über Milton geäußert, und Macaulay hat sich in seinem berühmten Essay pietätvoll der bestehenden Miltonauffassung angeschlossen. Ganz in derselben Richtung geht das wohl reichlich weit ausholende, übergründliche und etwas pedantische, aber doch äußerst verdienstliche und wertvolle, durch liebevolles Eindringen in Leben und Charakter des Dichters sich auszeichnende, grundlegende Werk von David Masson, den Mutschmann mit glühendem Haß verfolgt. Es geht entschieden zu weit, wenn Mutschmann die bedeutenden Verdienste des Edinburger Literarhistorikers um die Miltonforschung mit einem Satze wie dem folgenden abtut: »Was z. B. Masson über das 'herrliche Bild eines reinen und freimütigen englischen Jünglings' vorbringt, ist als freche Erfindung zurückzuweisen« (Beibl. z. Anglia XXX 322), oder wenn er an anderer Stelle von »neupuritanischem Geschwätz« redet, »zu seicht, um ernst genommen zu werden« (ebenda S. 328). Es ist klar, daß Mutschmann auch die neupuritanische Auffassung Cromwells, die durch Carlyle die herrschende geworden ist, ablehnt und nach der Art gehässiger Royalisten oder fanatischer Republikaner des 17. und 18. Jahrhunderts das alte Märchen von Cromwells Heuchelei und Machiavellismus wieder aufwärmt. Wer die Briefe und Reden des Protektors vorurteilsfrei liest, weiß, was es damit für eine Bewandtnis hat.

Bedenklich und durchweg anfechtbar sind Mutschmanns Ausführungen über den Begriff der Wahrheit in der Gedankenwelt Miltons, im Zusammenhang womit auch seine Stellung zur Philosophie erörtert wird. »Es fehlt seinem Denken das 'clare et distincte', das Klare und Deutliche eines Descartes; es entspricht aber durchaus der Definition Spinozas für das Falsche: er denkt »confuse, mutilate, et sine ordine, verwirrt, verstümmelt und ohne Ordnung« (S. 33). »Die Philosophie gilt Milton eben als nichtig« (ebenda) . . . »Er hatte aus allen philosophischen Systemen das ihn Anziehende, das Berauschende gesammelt, aber niemals an die Worte mit ganzer Kraft der Seele geglaubt« (S. 34). »Ja, man kommt zu dem Schluß, daß er selbst an der Möglichkeit einer absoluten Wahrheit zweifelte« (S. 34). Weiter unten (S. 38)

erkühnt sich der Verf. sogar der Behauptung, der Begriff der Wahrheit und Aufrichtigkeit gehe Milton so völlig ab, daß man eine krankhafte Erscheinung vor sich zu haben glaubt. Eine Stelle aus dem *Verl. Par.* wird als Beweis dafür zitiert, daß Milton die Philosophie als nichtig gilt. Dort jedoch (II 565) nimmt der Dichter lediglich Stellung gegen die »false philosophy«, nicht gegen die Philosophie schlechthin. Es handelt sich also um eine bewußte Sinnentstellung des Zitats durch Weglassung des Wörtleins »false«. Daraus, daß Milton angeblich die Philosophie gering schätzt, wird dann weiterhin gefolgert, daß er nicht logisch zu denken imstande war und es mit der Wahrheit nicht genau genommen hat. Milton war keineswegs ein Gegner aller Philosophie, sondern wandte sich gelegentlich allenfalls gegen bestimmte philosophische Gedankenrichtungen, die der seinen nicht konform waren. So findet sich im *Wiedergew. Par.* ein scharfer Ausfall gegen den Stoizismus, der Mutschmann sehr wenig gelegen ist, da er zu beweisen sucht, daß Milton ein Anhänger der Stoa gewesen sei und als solcher in Widerspruch mit den Lehrsätzen seiner Religion geraten mußte. Er nennt daher die angeführte Stelle »einen akademischen Diskurs, der mehr seiner Rede- und Disputierfreudigkeit als einem Herzensbedürfnis entspringt« (S. 93). Wieweit in Miltons Denken antike und speziell stoische Gedankenströmungen eingedrungen sind, mag hier dahingestellt bleiben; sicherlich ist er bei seiner genauen Kenntnis der klassischen Philosophen von deren Lehren nicht unberührt geblieben. Doch wäre es verfehlt, Milton zum Stoiker zu stempeln und damit in Gegensatz zum Christentum zu stellen; das spezifisch Miltonische liegt doch wohl gerade in jener eigenartigen Verschmelzung und Verschlingung hellenischer, alttestamentlicher und christlicher Gedankenmassen, wobei jedoch die beiden letzteren sicherlich den Zentralpunkt seiner Weltanschauung bildeten, die ersteren höchstens ein leises Ferment in seiner Gedankenwelt ausmachten. Das Problem der gegenseitigen Durchdringung des Hellenismus und Hebraismus bei Milton, das Edward Dowden in seinem Buche *Anglican and Puritan* zum Gegenstand einer schönen und tiefen Betrachtung gemacht hat, wird von Mutschmann viel zu äußerlich gefaßt. Er sieht nicht, daß die beiden Elemente eine organische Verbindung bei Milton eingegangen sind; er hält die hellenische Welt für das Primäre, Wesensnotwendige, die hebräische und christliche dagegen mehr für die, welche das Milieu dem Dichter

aufgeprägt hat. Das tiefste Wesen der Persönlichkeit Miltons wird man auf diese Weise nie erfassen. Aus ähnlichen Gründen halte ich es auch für verfehlt, den Dichter zum Anhänger irgendeines philosophischen oder theologischen Lehrgebäudes zu machen. Ein gut Teil der reichen, von den mannigfachsten Bildungselementen beeinflußten Persönlichkeit Miltons wird bei solchem Verfahren stets draußen bleiben müssen. Keine Lehre paßt eben ganz zu ihm; weder die Stoa, noch der Platonismus, noch der Neuplatonismus, noch der Materialismus eines Hobbes, noch der Calvinismus und Puritanismus. Mutschmann muß selbst zugeben, daß Milton nie ganz in das Begriffsschema hineinpaßt, in das er ihn hineinzuzwängen versucht.

Es sei dem Verf. zugegeben, daß begrifflich strenges Denken, sachliche, objektive und wissenschaftliche Beweisführung nicht gerade die Stärke des Prosaikers und Pamphletschreibers Milton gewesen sind. Er sucht mehr zu überreden als zu überzeugen und bedient sich in der Polemik nicht gerade der besten Waffen, sondern scheut vor wüsten Schimpfworten, persönlichen Beleidigungen, gehässigen, unsachlichen Ausführungen über das Privatleben der Gegner usw. nicht zurück. Wer in der Streitschriftenliteratur des 17. Jahrhunderts zu Hause ist, der weiß, daß solche Art der Polemik keineswegs Miltonisch ist, sondern daß dies, von wenigen Ausnahmen abgesehen, der allgemein übliche Ton des politischen, religiösen und literarischen Streites gewesen ist, sicherlich noch ein Ausdruck der ausgehenden Renaissance in England.

Milton, der überhaupt kein Philosoph im strengen Sinne des Wortes ist, besaß keinen Begriff der Wahrheit im Sinne einer philosophischen Doktrin. Ihm den Wahrheitsbegriff völlig abzusprechen, oder, wie Mutschmann an anderer Stelle tut, ihm, um es modern auszudrücken, einen pragmatischen Wahrheitsbegriff unterzuschieben, geht doch wohl nicht an; es ist absurd, auf Grund gelegentlicher, meist in anderm Zusammenhang gemachter Äußerungen eine philosophische Weltanschauung konstruieren zu wollen, als ob Milton ein Logiker oder Erkenntnistheoretiker gewesen wäre. Für ihn ist die Wahrheit nicht die des Wissens und Erkennens, sondern die des Glaubens, des inneren Lichtes, das von Gott kommt ("he, who receives light from above, from the fountain of light, no other doctrine needs". *Paradise Regained* IV 288). Aber dies ist doch gerade ein Beweis, wie tief der Begriff der Wahrheit bei Milton verwurzelt ist, nicht umgekehrt, wie Mutsch-

mann beweisen zu können glaubt. Und die andere, vom Verf. zitierte Stelle (Par. Reg. IV 321) beweist wiederum nur, daß der Dichter die Büchergelehrsamkeit hinter jene wahre Quelle der Erkenntnis, jenes Licht, das aus dem eigenen Innern schöpft und die Erkenntnis Gottes vermittelt, weit zurückstellt.

Besonders liebt es der Verf., Milton mit den völlig egozentrisch gerichteten Renaissancemenschen Machiavelli und Marlowe, mit dem Materialisten Hobbes, sogar mit dem das Böse um des Bösen willen tuenden Richard III. Shakespeares und vor allem mit Stirner und Nietzsche zu vergleichen. Namentlich bei den beiden letzteren werden die unmöglichsten und albernsten Vergleichspunkte an den Haaren herbeigezogen.

Im einzelnen greifen wir nur noch folgendes heraus:

S. 27. Liljegren wird die Behauptung ohne eigene Nachprüfung entnommen, Milton habe Cromwell zuerst gelobt, nach dessen Tod jedoch habe er ihn getadelt und sein Andenken mit Füßen getreten (S. 45); er habe ihn einen Vergewaltiger der Freiheit genannt. Dies ist reine Erfindung Mutschmanns. Die von Liljegren angeführten Bemerkungen in der Vorrede zu der Prosaschrift *Considerations touching the likeliest means to remove hirelings out of the church* (1659; ed. St. John III 1 ff.) erwähnen Cromwell persönlich nicht und sind so allgemein gehalten, daß sie schwerlich auf seine Regierung, geschweige denn auf seine Person gedeutet werden dürfen. Die Auslegung, die Masson (V 606) der Stelle "after a short but scandalous night of interruption" gibt, scheint mir die plausibelste und ungezwungenste, da sich auch sonst nirgendwo in den späteren Schriften irgendwelche abfälligen Äußerungen über den Protektor finden.

S. 43 wird erzählt, Milton sei als Höriger (!) zur Welt gekommen und habe deshalb die Aristokratie gehaßt. Man könne aber sicher sein, daß er den Aristokraten in höchster Vollendung gespielt hätte, wenn er als solcher geboren worden wäre. (!)

S. 45. »Milton wurde in den Tagen der heftigen Verfolgung vergessen.« Im Gegenteil, er befand sich bei der Restauration in äußerster Gefahr und wurde ernstlich verfolgt. Die *Defensio prima* und der *Eikonoklastes* wurden bald nach der Wiederherstellung des Königtums durch den Henker öffentlich verbrannt; er selbst hat einige Zeit in Haft zugebracht, wurde aber, da er aus bisher ungeklärten Gründen in die allgemeine Amnestie vom August 1660 mit einbezogen wurde, alsbald wieder freigelassen.

So ist es auch keineswegs angängig, Milton Opportunitätspolitik vorzuwerfen (S. 45). Er war stets ein treuer Cromwellianer, wenn er auch nicht restlos mit allen seinen Regierungshandlungen einverstanden war. Er, der es wagte, dem mächtigen Manne nicht nur, wie die meisten seiner Anhänger, Schmeichelreden zuzurufen, sondern Ratschläge und Verwarnungen zu erteilen, der am Vorabend der Restauration mit kühnem Mut und unter Hintansetzung persönlicher Interessen mit flammenden Worten als einer der letzten die republikanische Sache vertrat, der in seinen politischen Ansichten wohl eine Entwicklung, aber keine Standpunktsveränderung durchgemacht hat; wie kann man ihn bezichtigen, daß er das Mäntelchen nach dem Wind gehängt habe! Wie kann er die Früchte seiner Klugheit ernten dafür, daß er sich 1649 nicht an der Hinrichtung Karls I. beteiligt hat, wo er doch damals weder Mitglied der Regierung noch des Parlaments war und so am Königsprozeß überhaupt nicht teilnehmen konnte.

S. 47. Das Zitat aus der *Defensio secunda* ist falsch wiedergegeben, so daß der Sinn wiederum entstellt ist. »Er (Milton) lobt Cromwell, daß er in seinen Rat jene Leute zuließ, die die Gefahren des Krieges mit ihm teilten!« Im Text steht dies in Form einer Aufforderung an Cromwell, die alten Waffengefährten des Bürgerkrieges, die in Mißkredit geraten waren, wieder zu Regierungsgeschäften heranzuziehen (vgl. The Prose Works of John Milton, ed. by J. A. St. John I 290).

S. 45. Das angeführte Zitat aus Masson IV 605 ist nirgends zu finden.

S. 49. Zitat aus *Par. Lost* XII 111: »invoke« heißt doch nicht »umschmeicheln«.

S. 90. »smoothly« ist wohl kaum mit »völlig« zu übersetzen. Auch sonst ist Mutschmann oft recht ungenau und fehlerhaft bei Übersetzungen.

S. 86. Zwei Gründe zählt Mutschmann dafür auf, daß Milton in seiner Jugend besonderes Gewicht auf geschlechtliche Enthaltsamkeit legte: 1. weil diese ihm besonders leicht fiel (wohl infolge seines degenerierten Körpers), 2. weil er bei seinem scheuen Wesen und unansehnlichen Äußeren wenig Chancen beim zarten Geschlecht hatte. (!)

S. 99. Das Schwelgen in romantisch klingenden Namens gruppierungen steht deutlich unter Spensers Einfluß, wie überhaupt die sämtlichen Gedichte der ersten Periode, vor allem *Lycidas.*

Dies hat Mutschmann übersehen und stellt es als typisch Miltonisch dar.

Ebenda. »In Prosa umgesetzt würde *Lycidas* blühender Unsinn sein.« Mag sein. Man soll überhaupt kein Gedicht in Prosa umsetzen. Natürlich bedeutet bei einem Werk wie *Lycidas* die Form alles; der Inhalt mag, für sich betrachtet, recht banal sein.

S. 104. Die *Doctrina Christiana* ist nach Mutschmann »eine der traurigsten Kompilationen der Weltliteratur . . . überall weht der widerwärtige Geist der Unwahrhaftigkeit dem Leser entgegen . . . Die Methode der sog. Beweisführung gehört zu dem Unverschämtesten, was ein Sophist einem verachteten Pöbel jemals geboten hat.« Solche Hyperbeln ließe man in Arbeiten, die Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben, besser beiseite.

S. 75 ff. Ganz verworren und die verschiedenartigsten Begriffe durcheinandermengend ist der jeder philosophischen Klarheit entbehrende Abschnitt über das »Fantasma« und den Begriff der Tugend in der englischen Literatur und bei Milton. Es wird keineswegs klar, was der Verf. damit bezwecken will.

Der Abschnitt über »Die Ekstase« enthält gute Analysen des *Comus,* des *Wiedergew. Paradieses* und des *Samson.* Hier finden sich einige feine Bemerkungen über Miltons künstlerisches Schaffen. Hier allein hören wir nichts von Mutschmanns neuer Theorie.

Zum Schluß noch einige Worte über das von Mutschmann entdeckte Psychopathentum des Dichters (Kap. VII) und im Zusammenhang damit einige Bemerkungen über den jüngst erschienenen Aufsatz des Verf. über *Milton und das Licht* im Beibl. z. Anglia (Nov. u. Dez. 1919), da dieser sozusagen die Krönung *des anderen Milton* bildet und die Arbeitsweise und Beweisführung Mutschmanns noch eklatanter zum Ausdruck bringt. Zum Beweis von Miltons seelischem Defekt wird folgende Methode angewandt. Der Verf. greift ein beliebiges Werk über Psychopathie heraus (Birnbaum, *Der psychopathische Verbrecher*), setzt die daselbst aufgestellten Stigmata eines Psychopathen zu Milton in Beziehung und weist nach, wie der von Birnbaum konstruierte psychopathische Verbrecher fast in jedem einzelnen Punkt auf den Dichter des *Verl. Par.* passe. Die sachlichen Argumente sind dabei ebenso haltlos und wenig beweiskräftig wie die der übrigen Feststellungen.

Ganz ähnlich geht der Verf. zu Werk, um den Albinismus Miltons in seiner oben erwähnten Abhandlung über *Milton und*

das Licht zu beweisen. Er schlägt zunächst in der *Encyclopaedia Britannica* und in der *Grande Encyclopédie* den Artikel über Albinismus nach, konsultiert — allerdings erst in zweiter Linie — auch fachwissenschaftliche, medizinische Werke, stellt die bezeichnendsten Kennzeichen des Albinos zusammen und spürt dann in Miltons Werken und in denen seiner Biographen und Gegner nach Übereinstimmungen mit diesen Merkmalen nach, findet diese auch allerorts und folgert nun aus der »erdrückenden Fülle des hier vorgelegten Beweismaterials« (S. 324), daß Milton nichts anderes als ein Albino gewesen sein könne. Daß die Farbe seines Haupthaares außerordentlich hell, ja fast ganz weiß, also die eines Albinos, gewesen sei, schließt der Verf. mittels einer kühnen sprachlichen Konjektur über ein in der Lebensbeschreibung Miltons von Aubrey eingeklammertes Wort ("abrown" = auburn), wobei sogar Belege aus dem N.E.D. angeführt werden. Die typisch albinistische Gesichtsfarbe des Dichters sei klar erwiesen aus Aubreys Ausdruck "exceeding fair", den Mutschmann sehr frei, weil zu seiner Hypothese stimmend, mit »von außerordentlicher Weiße« (S. 323) übersetzt. Auch die meist auf reiner Erfindung beruhenden Schmähungen und Verunglimpfungen des äußeren Aussehens Miltons in den Schriften seiner heftigsten Gegner gehören mit zu den Beweisen in erdrückender Fülle, und ganz ungerechtfertigt ist schließlich die völlige Identifizierung von Gestalten der Dichtwerke mit dem Dichter selbst. Ein, noch dazu eingeklammertes, der damaligen sprachlichen Form und Bedeutung nach keineswegs einwandfrei feststehendes Wort ist die kräftigste Stütze der Albino-Theorie. Das am meisten in die Augen stechende Merkmal des Albinos, die rote Pupille, jedoch findet sich nirgends erwähnt, und Mutschmann gibt sich damit zufrieden, daß Aubreys Bericht von Miltons dunkelgrauen Augen der Irisfarbe des Albinos wenigstens nicht widerspricht. Das Tollste jedoch, was dem Leser zugemutet wird, leistet sich der Verf., indem er aus dem grausamen Auge Satans die rote Pupille des Albinodichters herauskonstruiert. Ich führe wörtlich an: »Grausam war sein Auge (Par. Lost I 604), heißt es von Satan, worin eine Anspielung auf das rote Feuer in der Pupille des Albinos zu erblicken ist« (S. 328).

Auch sonst werden Dinge dargeboten, die keine geringe Belastungsprobe für die Leichtgläubigkeit und Vertrauensseligkeit des Lesers bedeuten. Wenn Milton von sich selbst sagt, er sei nicht sehr schmächtig gewesen, so ist dies nach Mutschmanns Theorie

gerade ein Beweis dafür, daß er von auffallend kleiner Statur war (S. 327). Denn da der Dichter nach Mutschmann fast immer die Wahrheit verdreht und Verschleierungsversuche gemacht habe, so könne nur das Gegenteil seiner Behauptungen das Richtige treffen. Genau ebenso verhält es sich, wenn Milton in der ersten seiner akademischen Reden den Tag vor der Nacht lobt. Gerade umgekehrt verhält es sich nach Mutschmann; dies Lob des Tages vor der Nacht sei gerade ein deutlicher Beweis dafür, daß Milton bei seiner chronischen Verdrehung und Verschleierung der Wahrheit das Gegenteil gemeint habe; und weil das helle Sonnenlicht des Tages seine Pupillen allzusehr angegriffen habe und seine Haupttätigkeit deshalb in die Dämmer- und Nachtstunden verlegt werden mußte, so gehe daraus deutlich hervor, daß Milton ein Albino gewesen sei. Infolgedessen, d. h. weil er die Tagesstunden nicht zu seinen Studien verwenden konnte, sei er geistig sehr zurückgeblieben und habe deshalb erst zwei Jahre später in Cambridge immatrikuliert werden können als der gleichaltrige Freund Diodati. Das Theater habe er deswegen gerne besucht, weil, wie Mutschmann in Sidney Lees Shakespeare-Biographie nachgelesen hat, in den »private theatres« bei Kerzenlicht gespielt wurde (S. 331). Dies habe Miltons schwachen Augen wohlgetan; wiederum ein Beweis für den Albinismus. Ein Gegner nennt den Dichter einen »unflätigen Hanswurst, einen grimmigen stirnrunzelnden, bitteren Narren«. Irgendwo hat Mutschmann von der bei Albinos häufig zu beobachtenden Runzelung der Gesichtshaut gelesen; ergo ist Milton ein Albino (S. 328). Milton war dauernd bestrebt, die Wahrheit zu verschleiern; so lesen wir des öfteren bei Mutschmann. Im *Penseroso* jedoch habe er einmal die Maske fallen lassen und deutlich seine Albinonatur enthüllt. Warum er das getan hat, verrät uns Mutschmann nicht. Immerhin war die Verschleierung auch da noch so wenig durchsichtig, daß es über zweieinhalb Jahrhunderte gedauert hat, bis es dem Scharfsinn des Verf. gelungen ist, als erster den Schleier zu heben. Der *Allegro*, das Gegenstück des *Penseroso*, dagegen sei ein »tour de force« (S. 346), eine gemachte Umkehrung, nur zu Verschleierungszwecken geschrieben. Es ist geradezu unglaublich, welchen Unfug Mutschmann dauernd mit dem Begriff der Verschleierung treibt. Was nicht in seinen Kram paßt, wird als verschleiert hingestellt.

Weitere Argumente für den Albinismus Miltons sind die Engel des *Verlorenen Paradieses*, die vor dem strahlenden Throne der

Gottheit ihre Augen mit den Flügeln beschatten (S. 336), ferner, daß der Dichter sich in Cambridge nicht wohlgefühlt habe, weil es in schattenloser Ebene liegt, und schließlich, daß er sich in London eine Wohnung gesucht habe, in deren Nähe ein schattiger Park sich befindet (S. 336).

Diese Proben mögen genügen; sie ließen sich leicht vervielfachen. Der Leser staunt oft über die kindlichen, absurden, um nicht zu sagen einfaltigen Hypothesen und Argumente, die ihm hier vorgesetzt werden, und die oft allzu lebhaft an die schlimmsten Entgleisungen der Baconianer erinnern.

Kühnste Konstruktion und verwegenste Spekulation ist eben alles, was der Verfasser zum Beweis seiner Thesen anführt. Er arbeitet mit allen Mitteln, die in der streng wissenschaftlichen Beweisführung verpönt sind. Einem vorgefaßten Gedanken zuliebe vergewaltigt er die Tatsachen; nirgendwo vermag er uns ernsthaft zu überzeugen. Solche Bücher blieben besser ungeschrieben. So wird »der andere Milton« zum Segen der Wissenschaft und des Dichters nirgends Boden gewinnen. Auch fernerhin wird uns Milton die Lichtgestalt sein, als die wir ihn schon lange kennen und verehren.

Mannheim. Rudolf Metz.

Luise Sigmann, *Die englische Literatur von 1800—1850 im Urteil der zeitgenössischen deutschen Kritik.* (Anglistische Forschungen, herausgegeben von Johannes Hoops, Heft 55.) Heidelberg 1918, Carl Winter.

Die Arbeit hält insofern nicht, was der vielversprechende Titel verheißt, als die Verf. begreiflicherweise nur einen beschränkten Kreis kritischer Zeitschriften und eine noch beschränktere Anzahl literarischer Tagebuch- und persönlicher Aufzeichnungen in Betracht zieht. So gäben beispielsweise die Wiener Blätter (*Der Sammler, Wiener allgemeine Theaterzeitung* und *Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*) vermutlich eine hübsche Nachlese. Nichts desto weniger bieten auch die von L. Sigmann zusammengestellten Auszüge aus tonangebenden, vielgelesenen Zeitungen manchen schätzenswerten Beleg und manches Kuriosum des kritischen Geschmacks. Diese Zeitungsausschnitte interessieren im allgemeinen, indem sie Namen enthalten, die Hinweise auf Tatsächliches geben. Nur in

den selteneren Fällen kommen sie als literarische Werturteile in Betracht. Wollte man nach ihnen den Stand der deutschen Kritik bemessen, so fiele die Schätzung sehr zu ihren Ungunsten aus. Mit der bekannten Vorliebe für ausländische Literatur verbindet sich ein merkwürdiger Mangel an selbständiger Prüfung. Urteile und Vorurteile werden aus zweiter Hand übernommen, die Werke meistens in der Übersetzung ohne Kenntnis des Originals beurteilt. Nur vereinzelt bildet man eine eigene Meinung, und noch seltener begründet man sie durch Sach- und Fachkenntnis, durch das Verständnis für fremdes Land und Volk.

Die englische Lektüre steht im Zeichen einer merkwürdigen Oberflächlichkeit. Trotz des überschwänglichen Byronkultus bleibt der großen Mehrzahl das Wesen und die Persönlichkeit des Dichters doch so verhüllt, daß selbst ein Heine die böswilligen Entstellungen nicht wittert, die Leigh Hunts *Lord Byron and his Contemporaries* färben.

Die breiteren Schichten der Leser nehmen fast nur Romane auf. Der Kritiker der *Leipziger eleganten Welt* äußert, ein Roman brauche bloß englisch zu sein, dann werde er gelesen, gleichviel, ob er gut oder schlecht sei. Doch ist z. B. Southey, der Historiker, bekannter als Southey, der Dichter. Denn wenn Herr O. L. B. Wolff in seinen *Vorlesungen über die schöne Literatur Europas, 1832* Southey einem Byron, Moore und Scott ebenbürtig an Reichtum der schöpferischen Phantasie nennt, nur daß ihm ihre Ruhe, Besonnenheit und Klarheit fehle, so scheint dieses Urteil eher auf das Gegenteil von Kenntnis der Werke Southeys hinzuweisen. Für Coleridge und Wordsworth ergibt sich die Beobachtung, daß sie durch ihren Aufenthalt in Deutschland nichts an Volkstümlichkeit gewinnen, und die Unfruchtbarkeit ihrer spezifisch englischen Reisemethode unter Ablehnung aller persönlichen Verbindungen und fremden Einflüsse tritt auch hierin zutage.

Die Unterwertung mancher englischer Dichter im deutschen Urteil geht auf ihr zu spätes Bekanntwerden zurück. Ihre Zeit ist bereits um, als sie in Deutschland auftauchen, so z. B. Crabbe, der seiner ganzen Wesensart dem 18., nicht dem 19. Jahrh. angehört, oder Samuel Rogers, dessen Erstlingswerk 1781 erschien, und dessen erste Erwähnung Sigmann — sie sagt schon — 1814 in einem Gespräche Schlegels mit Robinson findet.

Bedauerlich ist es, daß die Verf. noch an der höchst unliterarischen Bezeichnung Seeschule festhält. Als kleines Versehen

wäre zu berichtigen, daß Coleridge außer dem *Wallenstein* kein »größeres Werk des deutschen Geistes« übersetzt (S. 27) hat.

Wien. Helene Richter.

The Collected Poems of Lord Alfred Douglas. London 1919, Martin Secker, 126 SS. mit einem Bildnis. Preis 7/6.

Die gesammelten Gedichte eines Mannes liegen vor uns, der noch vor wenigen Jahren viel von sich reden machte: Lord Alfred Douglas[1]). Davon ist der Grundstock, die Sonette *The City of the Soul,* die zuerst 1899 und in dritter Auflage 1911 erschienen, und die *Sonnets* (1900), alt. Neu hinzugefügt wurden die frühesten, jugendlichen Nummern und das, was zwischen 1911 und 1919 entstand. Weggelassen hat Douglas jene in Paris 1896 veröffentlichten Sonette, die in der großen Gerichtsverhandlung Douglas contra Arthur Ramsome (1913) gegen ihn verwendet wurden, und deren er sich heute schämt. Ein Nachwort gibt Aufschluß über Douglas' Dichtertheorie und seine Auffassung des Sonetts. Es wird geltend gemacht, daß die antiformale Tendenz, die in W. Whitman und Yeats gipfelt, ebenso ketzerisch sei wie Wildes Theorie des *l'art pour l'art* (Stil ist wichtiger als Aufrichtigkeit). Beides müsse vereinigt werden: Stil und Aufrichtigkeit, vollendete Technik und tiefes erlebtes Fühlen. Hinter jeder Schönheit liege die ethische Schönheit. Die heutige englische Dichtung schwanke zwischen beiden Ketzereien hin und her und sei deshalb so tief gesunken. Kein Wunder, daß man die Kindereien eines Rupert Brooke kritiklos in den Himmel hebe. (In der Tat wird Rupert Brooke, der durch seinen Heldentod dichterisch kanonisiert worden ist, überschätzt[2].) Douglas — so müssen wir schließen — gibt uns im vorliegenden Bändchen die wahre Dichtung. Ein hohes Versprechen, das noch gesteigert wird durch seine Bemerkungen über das Sonett, das sein Lieblingsinstrument sei, dem kein anderer Dichter — Rossetti ausgenommen, der aber in der Irrlehre des *Art for Art's sake* befangen sei — so viel Studium gewidmet

---

[1]) Über ihn liegt schon eine kleine Schrift vor: W. S. Brown, *Lord Alfred Douglas, the man and the poet* — J. McQueen (Galashiels) 1918.

[2]) Soeben ist eine Prachtausgabe seiner Gedichte veröffentlicht worden: *Collected Poems of Rupert Brooke,* 166 SS., Medici Society 1919, 40/—. Vorträge werden über ihn gehalten wie über einen Großen: Walter de la Mare, *R. Brooke and the Intellectual Imagination, a Lecture,* London, Sidgwick and Jackson, 1919, 41 SS.

habe wie er! Unsere Erwartungen sind also aufs höchste gespannt.

Da Lord Alfred Douglas den moralischen Maßstab an die Dichtung anlegt, dürfen auch wir sein Werk mit gleichem Maße messen und die Frage der »Aufrichtigkeit« aufwerfen. Schicken wir voraus, Lord Alfred Douglas ist ein enttäuschter erbitterter Mensch. Er war der Freund Oscar Wildes, zu dem er — seiner eigenen Darstellung gemäß *(Oscar Wilde and Myself*, London, John Long 1914[1]) — durch dick und dünn hielt, und den er in der Stunde der Schmach nicht im Stiche ließ. Diese Treue hat Wilde dadurch belohnt, daß er im Gefängnis zu Reading gegen den Freund die große Anklageschrift *De Profundis* richtete, deren belastende Teile der Welt und Douglas selber erst im Jahr 1913 in der öffentlichen Gerichtsverhandlung Douglas v. Ransome bekannt wurden.

Ich wähle daraus ein paar liebliche Beispiele:

If there be in it (d. h. in dem Brief) one single passage that brings tears to your eyes weep as we weep in prison, where the day, no less than the night, is set apart for tears . . .

You must read this letter right through, though each word may become to you as the fire or knife of the surgeon that makes the delicate flesh burn or bleed . . .

You yourself have walked free among the flowers. From me the beautiful world of colour and motion has been taken away . . .

From the very first there was too wide a gap between us. You had been idle at your school, worse than idle at your university. You did not realize that an artist, and especially such an artist as I am, one, that is to say, the quality of whose work depends on the intensification of personality, requires intellectual atmosphere, quiet, peace, and solitude. You admired my work when it was finished; you enjoyed the brilliant successes of my first nights, and the brilliant banquets that followed them; you were proud, and quite naturally so, of being the intimate friend of an artist so distinguished[2]; but you could not understand the conditions requisite for the production of artistic work. I am not speaking in phrases of rhetorical exaggeration, but in terms of absolute truth to actual fact when I remind you that during the whole time we were together I never wrote one single line[3] . . .

Of the appalling results of my friendship with you I don't speak at present. I am thinking merely of its quality while it lasted. It was intellectually degrading to me . . .

---

[1]) Von diesem Buch ist soeben eine volkstümliche billige Auflage mit neuem Vorwort erschienen.

[2]) Übrigens welche Eitelkeit!

[3]) War das aber nicht deine Schuld? (Wilde war 40, Douglas 23 Jahre alt!)

Your desires were simply for amusements, for ordinary or less ordinary pleasures . . .

But most of all I blame myself for the entire ethical degradation I allowed you to bring on me.

Nach Wildes Befreiung leben die beiden früheren Freunde unter gleichem Dache (in Neapel); aber der Gastgeber weiß von der schweren Anklage nichts, die der gegen ihn gerichtet hat, der jetzt wieder den Freund spielt. Wohl hatte ihm Wilde beim ersten Zusammentreffen geklagt, er habe ihm »ein häßliches Geständnis zu machen«[1]). Douglas glaubte, es handle sich um einen bösen Brief, den Wilde durch Robert Roß in einer Kopie ihm senden ließ und den er — auf Roß' Bitte hin — nicht ernst nahm und nach Durchlesen der ersten paar Zeilen ins Feuer warf[2]). So winkte denn Douglas seinem Freunde mit beschwichtigender Miene kurzweg ab. Daß etwas viel Schlimmeres im Spiele sei, daß Wilde eine lange Anklage — die ursprünglich in das 1905 als *De Profundis* veröffentlichte Material verarbeitet war — geschrieben hatte, davon hatte Douglas keine Ahnung[3]). Erst um 1912 herum erfuhr er, daß *De Profundis* an ihn gerichtet war, und daß die unveröffentlichten Teile — mehr als die Hälfte des ganzen Manuskriptes — noch vorhanden waren, und erst vor Gericht (1913) hörte er, daß diese letzteren eine vernichtende Anklage gegen ihn enthielten. Da kehrte sich alles gute Gedenken an Wilde in Wut und Haß.

Während des großen Prozesses (1913) — Douglas erhebt Klage gegen den Dichter Arthur Ransome, der in seinem Buche *Oscar Wilde. A Critical Study* (London 1912, Martin Secker), ohne dessen Namen zu nennen, Andeutungen über ihn gemacht hatte, die er als Schmähungen auffaßte[4]) — kam es, wie

[1]) Lord Alfred Douglas, O. W. and Myself, 161.

[2]) a. a. O. 161: "I threw the copy of Wilde's letter into the fire." Ferner Times, April 19, 1913 (Verhör Douglas'): "I got one long letter from Wilde, enclosed from Ross; but it was not that document, it was not one-fifth so long. I read about the first three lines of it and threw it in the fire."

[3]) Times, April 18, 1913: "In answer to further questions the witness said that Ross had handed him a copy of manuscript that purported to have come from Wilde. He destroyed it. . . . A document of many pages was then handed to the witness (= Douglas), who said he could see the handwriting was that of Wilde. But this had nothing to do with what Ross sent him."

[4]) Dieses Buch wurde von Verfasser und Verleger nach dem Prozeß vom Büchermarkt zurückgezogen. Im Mai 1913 erschien dann bei Methuen eine

Douglas in seinem Buche S. 181 versichert, ganz unabhängig vom Ransomehandel, zu einem Zerwürfnis mit seiner Gattin, die ihn verließ. So war auch sein Eheglück dahin. Nach dem Prozeß, der für Douglas ungünstig endigte, versöhnte er sich wieder mit Lady Alfred Douglas (ebd.). — So stellt sich unserem Dichter das Leben dar!

Da erwarten wir in seiner Lyrik Niederschläge dieser aufwogenden Gefühle von Liebe und Haß. Und in der Tat wir finden solche. Ein Sonett aus dem Jahre 1901, *The Dead Poet*, auf Wilde gedichtet, der am 30. November 1900 gestorben war, drängt Wildesche Kunstauffassung, Gautier-, Baudelaire- und Rossettiklänge im Sestet zu einer erhebenden Klage zusammen auf vergessene und verlorene Wunderworte und Geschichten, auf versunkene Mysterien, die im Ausdruck nicht mehr zum Leben gelangen konnten. Dann aber klingt es anders! Das Sonett *The Unspeakable Englishman*, das mit den harten Worten anhebt *You were a brute and more than half a knave*, zeichnet einen andern Wilde. Weiches Wachs war ich dir! (Wilde hat das Umgekehrte behauptet [1]):

---

billige Shillingausgabe, in der die berüchtigten Stellen, auf Grund deren Douglas klagbar geworden war, fehlten. Es handelt sich im ganzen um etwa 27 Zeilen. Da die alte Ausgabe höchst selten geworden ist, gebe ich hier die unterdrückten Sätze wieder. Auf S. 157 stand: *The letter, a manuscript of '80 close written pages or 20 folio sheets', was not addressed to Mr. Ross, but to a man to whom Wilde felt that he owed some, at least, of the circumstances of his public disgrace. It was begun as a rebuke of this friend, whose actions, even subsequent to the trials, had been such as to cause Wilde considerable pain.* Auf S. 182 u. 183: *He had left prison with an improved physique, and now that he was able to work there was hope, that he would not risk the loss of it by leaving this life of comparative simplicity. Suddenly, however, he flung aside his plans and resolutions, desperately explaining that his folly was inevitable. The iterated entreaty of a man whose friendship had already cost him more than it was worth, and a newly-felt loneliness at Berneval destroyed his resolution. He became restless and went to Rouen, where it rained, and he was miserable; then back to Dieppe; a few days later, with his poem still unfinished, he was in Naples sharing a momentary magnificence with the friend whose conduct he had condemned, whose influence he had feared.* Auf S. 196: *Soon after Wilde left Berneval for Naples those that controlled the allowance that enabled him to live with his friend purposely stopped it. His friend, as soon as there was no money, left him. 'It was', said Wilde, 'a most bitter experience in a bitter life.'* (Es handelte sich um ganze 150 £ jährlich!)

[1]) *my will power became absolutely subject to yours . . . It was the triumph of the smaller over the bigger nature.* (Wie hübsch gedreht!) Times, April 18, 1913.

Fool that I was, I loved you; your harsh soul
Was sweet to me: I gave you with both hands
Love, service, honour, loyalty and praise;
I would have died for you! And like a mole
You grubbed and burrowed till the shifting sands
Opened and swallowed up the dream-forged days.

Das vorangehende Sonett *The Canker Blossoms* — so benannt nach Shakespeares Sonett 54 — schießt Pfeile nach dem toten Freunde, der gleich einer Sünde seine Seele entzückte.

Daran schließt sich die Klage auf sein verlorenes Eheglück an. Zunächst noch voll der Reue in *Behold, Your House is Left Unto You Desolate* (1913, wohl unmittelbar vor dem Prozeß entstanden), das klang- und ideenarchitektonisch reizvoll wirkt. Die Sonettzeilen bauen das stille öde Haus. Geister durchwandeln es. Schatten fallen auf seinen Boden. Fahler Mondenschein durchleuchtet den Ruin. Bitterer Haß spricht aus dem folgenden Sonett *The End of Illusion* (1914), wo er seine Frau der Circe und Sycorax gleichstellt — mit der Versöhnung war es also nichts! — und aus dem Gedichte *The Witch.* Unschön und besser verschwiegen! Das letzte Sonett der Sammlung *Before a Crucifix* — der Titel entstammt Swinburne! — ist eine Einfühlung seiner ganzen inneren Tragik des Freundes- und Gattinenverrats in das leidende Heilandsbild, aus dem der Schmerz über den Verrat des Judas am lautesten spricht *(this have I shared with Thee, My wife, child, friend betrayed).*

Die Erbitterung mag hier aufrichtig sein. Aber Douglas' höchstes Können zeigt sich nicht in diesen späten Stücken, sondern in den Gedichten, die er in den neunziger Jahren schrieb. Es ist kein Zweifel, Douglas ist ein großer Wortvirtuose, der seine Ideen in edelmetallharte, buntfunkelnde Linienumrisse zwingt. Den Swinburneschen Personifikationsapparat setzt er in Bewegung, vermeidet aber dessen Langatmigkeit der ewigen Melodie. An Wilde erinnert bloß das stark dekorative Element, das bei Douglas innenbildlich der Architektur zustrebt. Wir sehen hier — darüber hilft kein Nachwort hinweg — die *Art for Art Sake*-Schule in glänzenden Übungen sich ergehen.

In der *Ballad of Saint Vitus* läutet Wildes Märchenstil in hellen Silberglöckchentönen — im Veitstanz in der Zelle —, und die Begriffsbilder vereinfachen sich zu zierdevollen stilisierten Grundmotiven — man denke an das scharfgeschnittene Augenblicksbild von der Königsstirne mit der zornangeschwollenen blauen Ader

Das Prunkstück ist die Sonettenreihe *The City of the Soul* mit ihrer edeln Sonorität und ihrem architektonisch wirkungsvollen Ton- und Ideenbau. Es ist das Lob der strengen Kunst, die die wildeste Kraft in feste Formen bannt und dem Augenblick durch Ausdruck Ewigkeitswert verleiht — gehaltlich ein Stück Wilde mit stärkerer Betonung von Gautiers *art robuste:*

> O let us then with ordered utterance,
> Forge the gold chain and twine the silken net
> . . . . . . O let us tell,
> In long carved line and painted parable,
> How the white road curves down into the night.

Das hohe Lied der Form wird noch einmal gesungen im *Sonnet on the Sonnet.* Allerdings schrumpft es bedenklich zusammen, wenn wir es neben Rossettis von Edelsteinen funkelndes Sonettendenkmal setzen *(A sonnet is a moment's monument).*

Auch die weniger wirkungsvollen Stücke bergen immer wieder Zeilen von bestechendem Glanze: »Die Sphinx«, die hinter Palmen und fernsten Pyramiden geahnt wird, ist treffsichere Farbenharmonie, *Impression de Nuit,* ein allerdings veraltetes, aber geschicktes Experiment der Londoner Lyrik. *Night Coming Into the Garden* bekennt sich sofort als gekürztes Phantasiestück auf Tennysons *Come into the garden, Maud.* Im Gegenstück aber *Night Coming out of a Garden* mit seiner Sonnenrhapsodie geht Tennysons Streichorchestermusik in Blakes Kolossalinstrumentation in »Vala« über. *The Garden of Death* ist Nachempfindung von Swinburnes *Garden of Proserpine. Gotten on Delight by Beauty that is thrall to Death* ist echter Swinburne! Doch lesen wir diese Epigonenlyrik mit ihrem süßen Lautenschlag und ihrem weichen Hörnerklang ganz gerne. *Wine of Summer* — Sommerwaldesweben — ist ein altes Thema — Meredith, Rossetti! — aber schön modeliert! Lichtstrahlen, Farbenflecken, Naturding, ferne, nicht mehr faßbare Erinnerungsbilder, im Wasserspiegel des Sees gesehen, verflechten sich und verschweben zum Nachtdunkel, das sich naht: *Far off I hear Night calling to the Sea.*

Douglas' Meisterschaft der Sprache zeigt sich auch in den Übersetzungen Baudelairescher Gedichte *(Harmonie du Soir; Le Balcon)* und Sonette *(La Beauté; Sois Sage, O Ma Douleur).*

Betrachten wir Douglas' Sangeskunst als Ganzes, so kommen wir zum Schluß, daß dieser Dichter, der sich nachträglich für die Identität ästhetischer und ethischer Schönheit wehrt, am besten

wegkommt, wenn wir ihn vom Angelpunkt des *l'art pour l'art* betrachten.

St. Gallen. Bernhard Fehr.

SCHULGRAMMATIKEN UND ÜBUNGSBÜCHER.

L. P. H. Eijkman, *Vertaaloefeningen.* Overgenomen uit het tijdschrift "De drie Talen", voor hen, die zich voor een Engelsch examen wenschen te bekwamen. V + 119 SS. Dazu *Aanteekeningen bij Vertaaloefeningen.* 36 SS. Groningen 1919, P. Noordhoff. Prijs f. 1,50 + 20% crisistoeslag.

Die Übersetzungsübungen, eine Auswahl aus den Aufgaben, die im Lauf der Jahre in der Zeitschrift 'De drie Talen' zur Übersetzung ins Englische veröffentlicht worden waren, sind dazu bestimmt, dem, der schon über die Anfangsgründe hinaus ist, zur abschließenden Weiterbildung zu dienen, so daß er in den Stand gesetzt wird, eine Prüfung im Englischen abzulegen. Der Inhalt weist 118 Nummern auf, deren Umfang zuerst meist so bemessen ist, daß zwei eine Seite füllen (bis Nr. 44), dann eine eine Seite einnimmt, von Nr. 104 ab auch bisweilen etwas mehr. Der Inhalt ist sehr mannigfaltig; Anekdoten, Fabeln, Märchen, Erzählungen (auch geschichtliche), Beschreibungen und Schilderungen, Briefe wechseln miteinander ab und tragen das ihrige dazu bei, dem Schüler die Arbeit angenehm und zugleich förderlich zu machen. Aufgefallen ist mir, daß auf S. 6. 12 die bekannte Fabel (La Fontaine, fables V, IX: Le laboureur et ses enfants), wo die Arbeit als ein mehr als Geld erstrebenswerter Schatz gepriesen wird, unter dem Titel auftritt: Hebzucht gestraft (bestrafte Habsucht) und das Graben nach dem verborgenen Schatz dazu führt, daß die Söhne des Bauern dabei das Säen und Pflanzen unterlassen und demzufolge im Herbste nichts ernten können. Es wäre besser gewesen, die Fabel unangetastet zu lassen, die wohl allgemein mehr Beifall finden wird als ihre verballhornisierte Fassung. Wenn man die Übungen gewissenhaft übersetzt und sich die Übersetzung von einem Sachverständigen nachsehen läßt (wofür sich die Herstellung eines Schlüssels empfehlen würde), läßt sich mit Grund annehmen, daß der Zweck, der mit der Herausgabe der Vertaaloefeningen beabsichtigt wird, das Bestehen einer Prüfung in Holland, sicher erreicht wird. Zur Erleichterung der Arbeit sollen die *Aanteekeningen* (Anmerkungen) dienen, ein ausführliches Wörterverzeichnis, das in besonderem Umschlag beigefügt worden ist. Es ist darin alphabetische Anordnung befolgt und mehrfach bei einzelnen Wörtern eine Zahl beigefügt, die auf die Nummer der Stücke hinweist, wo das Wort vorkommt. Die Beigabe der *Aanteekeningen* war ja entschieden notwendig und ist dankenswert, aber ein von mir angestellter Versuch der Übersetzung eines Stückes hat mir gezeigt, daß sie für einen nicht schon sehr weit vorgeschrittenen nicht ausreichen. Der Schüler wird öfter in die Lage kommen, ein Wort auszusuchen und sich dann ärgern, daß er es nicht findet. Um diesem Übelstande zu begegnen, wäre es besser gewesen, das Wortverzeichnis im Anhange nach den einzelnen Stücken zu ordnen; dann hätte der Schüler gleich sehen können, was er findet. Demnach ist es mir auffallend, daß sich der Verfasser der Mühe, die die alphabetische Anordnung mit sich führt, unterzogen hat. Diese Anordnung hätte eine nahezu

vollständige Angabe aller Wörter erfordert. S. 87 Z. 3 f. (Nr. 103) lesen wir: "Wat zou dat aardig zijn, als je ons iederen dag kondt opzoeken!" (Wie nett, hübsch würde das sein, wenn du uns jeden Tag auf-(be)suchen könntest!) Das Wb. unter aardig 68, *amusing* und 'begon al aardig 55 (haar moeder te helpen') *was already in a fair way*. Damit bleibt der Schüler für die angeführte Stelle hilflos, wo aardig etwa durch *nice* am besten wiedergegeben wird. Ebenso für die Wiedergabe von opzoeken, wo das Wb. verzeichnet 'opzoeken' 24, *to seek the society of*. An der Stelle wäre 'opzoeken' wohl durch *come to see* zu übersetzen. 'blijken' 18, *to appear*, aber blijken kommt schon in Nr. 1 Z. 2 vor: 'blijkt uit het volgende', wofür die Angabe blijken uit, *to appear from* zweckmäßig sein würde. Zu 'over het vel papier' (über den Papierbogen) S. 1 Z. 6 v. u. fehlt die Angabe: vel, *sheet* u. dgl. m.

Dortmund, Januar 1920. C. Th. Lion.

John Koch, *Praktisches Lehrbuch zur Erlernung der englischen Sprache* für Fortbildungs- und Fachschulen wie zum Selbststudium. Erster Teil: *Elementarbuch*. 46 u. 47. Aufl. VIII + 173 SS. Preis geb. M. 3,20. — Zweiter Teil. 6. Aufl. XII + 287 SS. Preis geb. M. 5,50. Jena und Leipzig 1920, Wilhelm Gronau.

»Praktisches Englisch« — so lautet der Titel auf dem Einbande — soll in den beiden Teilen des Buches gelehrt werden, von denen der erste für das erste Lehrjahr, der zweite für das zweite und dritte oder auch für ein Jahr bestimmt ist. Der Schüler soll in den Stand gesetzt werden, richtig und gewandt das Englische zu lesen, zu schreiben und zu sprechen. Das Lehrbuch soll zugleich in die englisch-amerikanischen Verhältnisse und in die dortige merkantil-technische Literatur einführen. Der erste Teil behandelt im I. Abschnitt die Aussprache in zwei Kapiteln (Vokale, Konsonanten) mit zweckentsprechender, einfacher, einwandfreier Umschrift unter Anführung zahlreicher Beispiele, deren Bedeutung angegeben wird: beide Kapitel schließen mit einer zusammenfassenden Leseübung, die sich wegen ihrer Einfachheit leicht bewältigen läßt; am Schluß des zweiten Kapitels das englische Alphabet, das nach dem Vorhergehenden ohne weiteres verständlich wird. Danach folgt Kap. III—XXIV (S. 11—131) II. Abschnitt. Die Formenlehre: zuerst Grammatisches, dann A. *Conversation*, Übungssätze; B. *Advertisement* oder *A Letter*, Übungssätze, oder *Notice*, *The Cattle Market* (S. 94), *An Invitation, Friendly Note.* III. Abschnitt. Übungsstücke. A. Englisch (1—14), B. Deutsch (1—10): S. 131—154. IV. Abschnitt. Wörterverzeichnis zu den deutschen Übungssätzen und Übungsstücken. S. 38 Z. 9/10 statt gent-lemen lies gen-tlemen (vgl. G. Krüger, Grammatik [Engl. Unterrichtswerk II]), S. 38 Z. 11 v. u. statt *əfār/sēid* lies *əfār sed*. S. 79 lesen wir: Wieviel ist die Uhr? What is the time? Gewöhnlich sagt man: Wieviel Uhr ist es? Dem ersten Teil werden, da sich ein vollständiger Neudruck wegen der ungünstigen Zeitverhältnisse nicht machen ließ, »Verdeutschungen, Verbesserungen und Zusätze (31 Seiten)« beigegeben, die in der Tat als Besserungen anzusehen sind und sich leicht in den Text eintragen lassen, wobei man das, was als zu merken oder zu lernen angegeben wird, durch Unterstreichen des Betreffenden kenntlich machen kann. Die beste Empfehlung des Lehrbuchs ist die, daß

sich schon die 46. und 47. Auflage notwendig gemacht hat: die Brauchbarkeit ist dadurch hinlänglich erwiesen.

Der zweite Teil enthält 5 Abteilungen: I. Political Economy. Mercantile and Technical Subjects (Kap. I—XII), II. England and the English (Kap. XIII bis XXVII), III. Useful Knowledge (irrtümlich auch mit II bezeichnet usw.), Kap. XXVIII—XXXVI. IV. Cuttings from English and American Papers. V. Commercial Correspondence mit Ergänzungen: A. *English Letters and Forms*, B. Deutsche Briefe. Unter VI (irrtümlich V) folgt zum Abschluß eine Grammatische Übersicht; Anhang: Orthographische Regeln (S. 241—272) und ein Appendix: Notes on the United States of America (S. 272—287). Die Lesestücke sind mit Wortangaben (Vokabeln) versehen, 35 Regeln werden in 35 Übungsstücken eingeprägt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß mit diesem Stoff das beabsichtigte Ziel bei sorgfältiger Durcharbeitung erreicht werden wird. In dem Vorwort bemerkt der Verfasser, daß er bei einem vollständigen Neudruck unter anderen Unebenheiten einige jetzt unangebrachte Lobpreisungen britischer Vorzüge beseitigen wolle. Er meint damit S. 85 Rule Britannia, S. 88 British Colonial and Naval Power, S. 121 An English House. Ich möchte davon abraten: leider ist die Macht Britanniens durch den unglückseligen Krieg nur noch gestiegen und erweitert, so daß weder Rule Britannia noch die Kolonial- und Seemacht bestritten werden kann, und es schadet nichts, wenn uns das als ein Schreckbild vorgeführt wird; und was kann uns das unangenehm berühren, wenn es dem Engländer gefällt, die Behaglichkeit seines Hauses mit lebhaften Farben zu schildern? — S. 243 § 9 (vgl. S. 140): »Der unbestimmte Artikel steht abweichend vom Deutschen, . . . C) wenn Zahlenangaben usw. in Beziehung zu einer Einheit gesetzt werden«, ist schwer verständlich; ich schlage dafür vor . . . C) vor der Einheit, für welche eine Maß-, Gewichts-, Preis-, Zahl- oder Zeitangabe gilt, wo im Deutschen der bestimmte Artikel oder 'jeder' eintritt. Es wäre auch gut, hinzuzufügen, daß *a* in *twice a day*, *once a year* aus der altenglischen Präposition *an* oder *on* abgeschwächt ist. S. 265 Z. 3 statt Regel 1 lies Regel 7 (S. 22). S. 265 § 69, 5.: »Sehr« ist *very* vor Adjektiven und Adverbien, *much* oder *very much* vor Verben. Es ist ausdrücklich hinzuzufügen daß in diesem Falle das part. pres. als Adjektiv behandelt wird.

Dortmund, im Mai 1920. C. Th. Lion.

SCHULAUSGABEN.

1. Diesterwegs *Neusprachliche Reformausgaben.*
M. Diesterweg, Frankfurt a. M.

56. H. W. Longfellow, *Evangeline.* A Tale of Acadie. Edited with Notes and Glossary by Professor Lorenz Pohl. XI + 49 SS. Notes 64 SS.

Longfellow, der Kenner und Bewunderer der deutschen Literatur, verdient es mehr als jeder andere amerikanische Dichter, in deutschen Schulen gelesen zu werden, da er für deutsches Wesen ein feines Verständnis zeigt. Die rührende Erzählung von dem traurigen Schicksal Evangelines, die am Hochzeitstag von ihrem Verlobten getrennt wird und ihn nach langen Jahren der Sorge und Entbehrung erst auf dem Sterbebett wiederfindet, übt auf

jugendliche Gemüter eine packende Wirkung aus. Die historische Tatsache, auf der der in dem Gedicht behandelte Stoff beruht, berichtet der Herausgeber kurz im Vorwort (S. III), der »Historical Introduction« (S. VII—IX) und der »History of the Poem« (S. IX u. X). Durch den Frieden zu Utrecht 1713 kam Nova Scotia in englischen Besitz. Die Bewohner des Landes, französische Bauern aus der Normandie, weigerten sich, den Treueid zu leisten, und versuchten, wieder von England loszukommen. Um den Widerstand der Bevölkerung zu brechen, sah sich die englische Regierung veranlaßt, die Kolonisten aus Nova Scotia zu entfernen und über die übrigen englischen Kolonien in Nordamerika zu verteilen, um ihnen jede Möglichkeit zu nehmen, sich wieder in der alten Heimat anzusiedeln. Daß dabei manche Härten nicht zu vermeiden waren, kann man sich denken.

Nach einer kurzen Einleitung über das Leben und die Werke Longfellows (S. V—VII) und einigen Bemerkungen über das Metrum folgt der Text des 1846 erschienenen Gedichtes *Evangeline*, der nach der Ausgabe von Tauchnitz hergestellt ist.

Die Anmerkungen sind sehr reichlich gestaltet (64 SS.), verweisen an vielen Stellen auf die Anklänge an die Bibel, an Vossens *Luise* und Goethes *Hermann und Dorothea*. Besonders lehrreich sind die Verweise auf Fréd. Pluquet, *Contes populaires* (Rouen 1834); Schoolcraft, *Onéota, or Characteristics of the Red Race of America* (New York, Harper Brothers); H. E. Scudder, *Evangeline* (New York, Houghton and Mifflin Comp., Riverside Edition); O. Hopp, *Bundesstaat und Bundeskrieg in Nordamerika* (Berlin 1886) u. a. Für die Vorbereitung auf den Unterricht sind auch die »List of Proper Names« (S. 53—56) und das »Glossary« (S. 56—64) gut zu verwerten.

Der Text ist sehr sorgfältig bearbeitet, in den »Notes« sind mir folgende Versehen aufgefallen: Notes S. 8 Z. 11 v. u. lies: J'ai st. J ai. — Ib. S. 9 Z. 4 v. o. muß die Zahl *13* fehlen. — Ib. S. 17 Z. 6 v. o. lies *9* st. 8. — Ib. S. 20 Z. 14 v. u. lies: *21* st. 23. — Ib. S. 23 Z. 11 v. o. lies *19* st. 18. — Ib. S. 29 Z. 15 v. o. lies: *20* st. 18. — Ib. S. 31 Z. 15 v. o. lies: *19* st. 18. — Ib. S. 33 Z. 1 v. o. lies: *6* st. 5. — Ib. S. 36 Z. 6 v. u. lies: *2* st. 3. — Ib. S. 46 Z. 11 v. u. fehlt *25* vor 'aerial'.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

2. Pariselle u. Gade, *Französische und englische Schulbibliothek*. Leipzig, Renger, 1916 ff.

A 202. *Thomas Carlyle*, *A Faithful Friend of Germany*. Eine Auswahl aus Carlyles Schriften. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Johanna Bube. Mit einem Bildnis. 1919. X + 79 SS. Preis M. 1,30.

Zum achtzigsten Geburtstag Carlyles schrieb Bismarck einen Brief an den englischen Gelehrten, in dem er besonders dessen Wahrheitsliebe hervorhebt. Wahrhaftigkeit und Treue sind in der Tat die Grundzüge von Carlyles Charakter. Niemals verleugnet er seine innerste Überzeugung, und den Idealen und Bestrebungen seiner Jugend blieb er bis zu seinem Tode getreu. Ein begeisterter Vaterlandsfreund, ersehnt er um seiner Volksgenossen willen einen engen Anschluß Englands an Deutschland. »Dreißig Millionen Menschen,« sagt er, »die dieselbe alte Sachsensprache reden und in demselben alten Sachsengeiste

denken wie wir, sollten von uns zu den Rechten der Bruderschaft zugelassen werden, die sie schon längst verdienen, und unter deren Verweigerung wir am meisten leiden.« Namentlich hofft Carlyle, daß das Eindringen in die deutsche Literatur und Philosophie veredelnd auf seine Landsleute wirken möge (Kap. II: *German Literature and Philosophy*). Diese Seite seines edlen, reinen und wohlgerichteten Bestrebens veranschaulichen auch die übrigen Kapitel der vorliegenden Auswahl aus Carlyles Schriften: I. *Goethe.* — III. *Friedrich the Great.* — IV. *Germany and the Germans.* Sie läßt uns einen Einblick tun in die Gedankenwelt und das Gefühlsleben des Mannes, von dem John Ruskin sagt, daß er »allein unter allen Meistern der Literatur schrieb, wie es dem Volke not tat, ohne jeden Gedanken an sich selbst; daß er, ein einsamer Lehrer, England aufforderte, tapfer zu sein um der Nebenmenschen willen und gerecht aus Liebe zu Gott.«

In den obern Klassen unsrer höheren Schulen wird das Bändchen sicher mit Interesse von den Schülern gelesen werden.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

A 204. G. A. Henty, *By Conduct and Courage.* A Story of the Days of Nelson. Für den Schulgebrauch erklärt von R. Huppertz. Mit einem Bildnis und mehreren Karten. 1920. VI + 127 SS. Preis M. 1,50.

Unter den englischen Jugendschriftstellern verdient Henty mit in erster Linie berücksichtigt zu werden. Seine Bücher haben ihm durch ihren edlen, vornehmen Gehalt in hohem Maße die Liebe und Verehrung von jung und alt in England und vielen andern Ländern erworben. Dabei ist seine Sprache durchaus modern, vollendet schön und klar, und doch von großer Kraft. Der erzieherische Wert seiner stets fesselnden Erzählungen ist allgemein anerkannt. George Alfred Henty (vgl. Einleitung S. V u. VI), geboren 1832 zu Trumpington bei Cambridge, war auf den verschiedensten Kriegsschauplätzen von 1854 bis 1877 zunächst als Beamter des Verpflegungs- und Lazarettwesens, dann als Kriegsberichterstatter tätig und machte längere Reisen durch Rußland und die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Bis zu seinem Lebensende war ihm eine seltene Frische und Arbeitskraft beschieden. Er starb am 1. November 1902 und wurde auf dem Friedhofe von Brompton im westlichen London beerdigt. Henty entfaltete als Schriftsteller eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Wir verdanken ihm etwa 100 Erzählungen. Zu den beliebtesten gehören: *The Lion of St. Mark*, *True to the Old Flag*, *The Tiger of Mysore*, *With Clive in India*, *Wulf the Saxon*, *St. George for England*, *Under Drake's Flag*, *When London burned* und *By Conduct and Courage*, die letzte geschichtliche Erzählung Hentys. Der Held ist William Gillmore, der elternlos aufwächst, dann in den Seedienst eintritt und sich durch Mut und Tapferkeit zum Seeoffizier aufschwingt und Nelsons Freundschaft erwirbt, dessen Persönlichkeit und Zeitalter vor unserem Auge lebendig werden. An einer Reihe weltgeschichtlicher Ereignisse nimmt er teil und verläßt den Dienst als Kapitän, nachdem er die Familie seines Vaters wiedergefunden hat und von seinem Großvater, einem Adeligen aus altem Hause, als Erbe anerkannt ist. Er widmet sich nun der Bewirtschaftung seiner großen Güter. Seine Kinder lauschen ihm gern, wenn er aus seinem Leben erzählt, wie er sich Namen und Ehren errang '*by conduct and courage*'.

Der Text (S. 1—106) und die zahlreichen Anmerkungen (S. 107—127) sind äußerst sorgfältig bearbeitet. Besonders lehrreich sind die Anmerkungen über Schiffsausdrücke sowie über Personen- und geographische Namen, kulturgeschichtlich auch diejenigen über earl, baronet, the ribbon of the Bath, minstrel und viele andere.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

A 205. Ralph Waldo Emerson, *Representative Men*. In Auswahl mit Anmerkungen für den Schulgebrauch herausgegeben von R. Günther. 1920. VII + 88 SS. Preis M. 1,20.

Nach einer kurzen Lebensbeschreibung von Ralph Waldo Emerson (S. IV u. V) und einer kurzen Würdigung seiner Hauptwerke behandelt der Herausgeber das 1850 erschienene Werk *Representative Men* (S. VI u. VII). Die *Representative Men*, typische Vertreter der Menschheit auf verschiedenen Schaffensgebieten, sind Plato der Philosoph, Swedenborg der Mystiker, Montaigne der Skeptiker, Shakespeare der Dichter, Napoleon der Mann der Welt, Goethe der Schriftsteller. Das letzte Porträt, das Goethesche, ist das schwächste, die beiden besten sind zweifellos Plato der Philosoph und Shakespeare der Dichter. Emersons Gedanken und Urteile über seine Helden sind eigenartig, überraschend, aber stets treffend und tief. Wie kaum ein anderer Amerikaner besaß er die Gabe, sich in einen Denker hineinzufühlen und hineinzuleben, so daß er imstande war, in die tiefsten Tiefen hineinzuleuchten und die feinsten Gedanken großer Männer zu enträtseln. Wie aus einem Guß erscheinen diese Porträts. Die Sprache ist einfach, natürlich, dabei aber kraftvoll, voll von treffenden Bildern und Vergleichen. Das Erscheinen der *Representative Men* bedeutete ein Ereignis, der Erfolg des Buches war gewaltig. Die hier vorliegende Auswahl aus Emerson's *Representative Men* enthält die vier Kapitel: I. *Uses of Great Men.* II. *Plato; or, The Philosopher.* III. *Shakespeare; or, The Poet.* IV. *Napoleon; or, The Man of the World.* Sie beruht auf der von seinem Sohne herausgegebenen Centenary Edition. In dem Kapitel über Plato machten sich wegen der inhaltlichen Schwierigkeiten umfangreichere Kürzungen nötig. Auch die Stellen, wo die Auslegung schwankt, sind gestrichen worden. Die Kapitel über Shakespeare und Napoleon konnten im wesentlichen unverkürzt in die Sammlung aufgenommen werden.

Die Sprache Emersons bietet den Schülern der Oberklassen von Realanstalten keine besonderen Schwierigkeiten. Sprachliche Anmerkungen sind deshalb auch nur in geringem Umfange gegeben worden. Dagegen sind die sachlichen Anmerkungen sehr reichlich bemessen (S. 63—87). Am Schluß ist eine Zusammenstellung der in einer Anmerkung erläuterten Eigennamen gegeben (S. 87 u. 88).

Im Text und in den Anmerkungen sind mir bei genauer Prüfung wenig Versehen aufgefallen, so müssen z. B. die Zahlen auf S. 64 und 65; 3, 23, 34, 35, 36, 38, 39 um eine Nummer tiefer gerückt werden, also 3, 22, 33, 34, 35, 37, 38.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

C 45. *Stories for the Young.* Für den Schulgebrauch bearbeitet von Margarete Bücker-Schirrmann. 1919. II + 95 SS. Preis M. 1,30. Wörterbuch 33 SS. Preis M. 0,40.

Die vorliegenden 14 Erzählungen sind einer Reihe von englischen Kinderbüchern entnommen. Nr. 1—9 (*The Visit. — Mr. Owl and his Spectacles. — Ponto up a Tree. — For Sweet Friendship's Sake. — How Sparrow Newbill changed his Mind. — At the Red Farm. — Making Friends. — The Little Prickly-Backs. — Mr. Peacock*) aus *The Rosebud Annual*, London, James Clarke & Co., Nr. 10 (*Mr. Fussy Fuddlem*) aus *The Jolly Book*, Thomas Nelson and Sons, Nr. 12 (*Up to Date*) aus *The Girl's Budget*, Thomas Nelson and Sons, Nr. 11, 13, 14 (*A Good Idea. — The Haunted Glen. — Old Sir George*) aus *Little Folks*, Cassel and Company, Limited, London.

Diese Erzählungen sind nach Schwierigkeiten geordnet. Die neun ersten Tiergeschichten könnten bereits im ersten Halbjahr des englischen Unterrichts gelesen werden, die übrigen Erzählungen eignen sich für das zweite Halbjahr oder für das zweite Jahr. Sie veranschaulichen ein Stück englischen Lebens. Verständnis und Liebe für die Tierwelt daheim und in den Kolonien zeigt sich bei den Kleinen schon sehr ausgeprägt und wird in Erziehung und Unterricht betont. — *Up to Date* (Nr. 12) führt in eine Mädchenschule, *the Haunted Glen* (Nr. 13) und *Old Sir George* (Nr. 14) werden besonders Knaben Freude machen.

Bei der Prüfung des sorgfältig bearbeiteten Textes sind mir folgende Versehen aufgefallen: S. 25 Z. 28 lies: *that* **way** *looking* statt *that yaw looking.* — S. 37 Z. 23 steht *camp stool*, im Wörterbuch *camp-stool*, ebenso S. 38 Z. 8 *sunbonnet*, dagegen 1, 21 u. 37, 6, sowie im Wörterbuch: *sun-bonnet.* — S. 40 müssen die Zeilenzahlen 5, 10, 15 und 20 je eine Zeile tiefer gerückt werden. — S. 79 Z. 10 lies: **he** *went on* statt: *be went on.* — Anmerkungen S. 88 Z. 3 v. u. lies Z. 11 st. Z. 12. — Ib. S. 88 Z. 2 v. u. lies: ***sh**aking* st. *skaking.* — Ib. S. 89 Z. 1 v. o. lies: 13, 5/6 st. 13, 5. — Ib. S. 89 Z. 7 v. u. lies: *Stachel***schweinchen** st. *Stacheltierchen.* — Ib. S. 90 Z. 14 v. o. lies Z. 14 st. Z. 15. — Ib. S. 90 Z. 14 v. u. lies: 32, 18/19 st. 32, 18. — Ib. S. 91 Z. 17 v. o. lies: Z. 6/7 st. 5/6. — Ib. S. 92 Z. 17 v. u. lies: Z. 15 st. Z. 16. — Ib. S. 93 Z. 17 v. o. lies: Z. 6/7 st. 7/8. — Wörterbuch S. 5 Z. 2 v. u. fehlt die Bedeutung von *boom* als Substantivum, ebenso bei *twinkle* (S. 31), und *ripple* (S. 24), während sonst die substantivische Bedeutung stets hinzugefügt ist, wenn sie im Text vorkommt, so bei *change, charge, charm, crochet, envy, foam, gleam, haste, hurry, interest* und vielen andern. — Wörterbuch S. 10 Z. 18 v. o. lies *ear***wig** st. *earing.* — Ib. S. 17 S. 3 v. o. fehlt hinter *keep* die Bedeutung 'wachen, behüten'. — Ib. S. 22 Z. 14 v. u. ist unter *pleasant* die Bedeutung 'munter, vergnügt' hinzuzufügen. — S. 23 Z. 3 v. u. fehlt die Klammer hinter 'Kränkungen'. — Ib. S. 25 Z. 8 v. u. fehlt *scratchy* hinter *scratch.* — Ib. S. 30 Z. 8 v. o. lies *w***a***ndern* st. *wundern*, hinzuzufügen ist die Bedeutung 'sich mühsam fortschleppen'.

Die Aussprachebezeichnung für die Anmerkungen und das Wörterbuch ist nach dem bewährten System der Association phonétique internationale eingerichtet.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

3. Tauchnitz' *Students' Series* for School, College, and Home. Leipzig, Bernhard Tauchnitz.

41. Frances Hodgson Burnett, *The Secret Garden.* Im Auszuge herausgegeben von A. Wetzlar. 1917. 100 ss. Kl. 8°.

Mrs. Frances Hodgson Burnett, geborene Hodgson, wurde am 28. November 1849 zu Manchester geboren, wo sie auch ihre Erziehung genoß. Im Jahre 1865 wanderte sie mit ihren Eltern nach den Vereinigten Staaten aus und heiratete 1873 den Arzt Dr. Burnett in Washington. Seit 1877 veröffentlichte sie eine Anzahl Romane und Erzählungen, die ihr große Volkstümlichkeit eintrugen. Von den für die Jugend bestimmten Werken sind besonders erwähnenswert: *Little Lord Fauntleroy, Sara Crew, Editha's Burglar* und *The Secret Garden.* Die beiden ersteren Werke, die auch als Schulausgaben in der *Students' Tauchnitz Edition* erschienen sind, werden immer wieder gern von Knaben und Mädchen gelesen. *The Secret Garden*, das hier zum erstenmal als Schulausgabe im Auszug veröffentlicht wird, ist ein Seitenstück zu *Little Lord Fauntleroy* und wird sich sicher bald desselben Erfolges wie dieses auf der ganzen Welt bekannte Kinderbuch erfreuen. Bei der Bearbeitung des vorliegenden Auszuges lag dem Herausgeber die Aufgabe ob, das Werk so zu kürzen, daß der Inhalt des Bändchens in einem Semester gut bewältigt werden kann. Es sind deshalb leider viele für die Entwicklung und den Zusammenhang der Erzählung nicht unbedingt nötige Teile ausgeschieden. Wie eine Vergleichung mit dem Original zeigt, sind doch nicht alle Stellen abgedruckt, die für die feine Zeichnung der Charaktere der Hauptpersonen nötig waren, wenn auch das Bestreben des Herausgebers anerkannt werden muß, dem Eindruck des Gesamtwerkes möglichst wenig Abbruch zu tun.

Da nach Inhalt und Sprache das Bändchen für das zweite Jahr des englischen Unterrichts bestimmt ist, so ist das Wörterbuch ziemlich ausführlich gestaltet, auch sind Aussprachebezeichnungen beigefügt, wo immer nur ein Zweifel sein konnte.

Der Text, der in 15 Kapitel gegliedert ist, ist sehr sorgfältig bearbeitet, Versehen sind mir nicht aufgefallen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

4. Velhagen & Klasings *Sammlung französischer und englischer Schulausgaben. English Authors.* Bielefeld und Leipzig.

160 B. *Sketches from the Great War* by Various Authors. Mit Anmerkungen für den Schulgebrauch herausgegeben von A. Herrmann und H. Gade. Mit 3 Kartenskizzen. 1918. VI + 95 SS. Anhang 26 SS. Pr. M. —,90. Kriegs-Einband. Wörterbuch 53 SS. Pr. M. —,35.

Die hier der deutschen Schule zugänglich gemachten Texte sind den Werken von Philip Gibbs (*The Soul of the War,* London 1915), *Wilson McNair* (*Blood and Iron*, London 1916), Nelson (*History of the War*, London 1915), E. Parrott (*The Children's Story of the War,* London 1916) und Ralph Pulitzer (*Over the Front in an Aeroplane,* London 1915) entlehnt. Wenn auch die während des Kriegs erschienenen englischen Darstellungen der Kriegsereignisse in der Hauptsache einen einseitig nationalistischen

Standpunkt vertreten, so finden sich doch, besonders zu Anfang des Krieges und zumal bei der Schilderung von Zuständen und Ereignissen, denen die Engländer wie aus großer Ferne zusahen, vereinzelte Ausnahmen, in denen eine objektivere Beurteilung der deutschen Kriegführung zutage tritt (vgl. Kap. V. *The Battle of Tannenberg*, S. 28—41). Ferner überwog anfänglich der den Engländern angeborene Sportsinstinkt, der diese Nation bis zu den untersten Schichten beseelt, ihr stark ausgeprägtes Nationalgefühl noch so sehr, daß sie den tapferen Gegner auch da, wo sie unterlagen, zu würdigen wußten (vgl. Kap. VI. *The Story of the 'Emden'*, S. 42—50, und Kap. VII. *The Sea Fight off Coronel*, S. 50—57). Und endlich fühlte sich England in den ersten vier Wochen des Krieges noch dermaßen in der Rolle des gedeckt stehenden Teilnehmers, daß, während die französische Regierung und Heeresleitung ihrem Volk aufs ängstlichste die Niederlagen der französischen Armeen zu verheimlichen strebten, englische Berichterstatter ohne Scheu den verhüllenden Schleier lüfteten und in packender Weise die grenzenlose Verwirrung schilderten, die in ganz Nordostfrankreich bis nach Paris hinein herrschte. Als Beispiele dienen die gut beobachteten und trefflich wiedergegebenen Stimmungsbilder. Kap. II: *The Catastrophe of Namur*, Kap. III: *The Exodus from Northern France* und Kap. IV: *The Retreat of the British Army*. Andere Skizzen wieder, wie die Szenen bei der Mobilmachung in Paris, muten uns zum Teil fast an, als seien sie bei uns geschehen (Kap. I: *Paris at the outbreak of the War*, S. 1—14). In *The Fall of Antwerp* (Kap. VIII) können wir mit lächelnder Kritik verfolgen, wie der Historiker des Nelsonverlages sich vergebens bemüht, die Hilf- und Planlosigkeit der englischen Regierung und Flottenleitung zu entschuldigen. Dem lebhaften Interesse der Jugend für die Luftwaffe sind die Herausgeber mit zwei Schilderungen entgegengekommen: Kap. IX: *Over the Front in an Aeroplane*, S. 81—90, und Kap. X: *The Zeppelins over Paris*, S. 91—95.

Drei Kartenbeigaben (zu Tannenberg und Antwerpen) erleichtern das Verständnis dieser beiden weltgeschichtlichen Ereignisse. Auch die Anmerkungen mit dem alphabetischen Verzeichnis der Eigennamen und Sachanmerkungen am Schluß werden bei der Vorbereitung gute Dienste tun. Zum Text S. 3 Z. 6 vermisse ich eine Anmerkung zu *blague*. — Ib. S. 17 fehlt die Zeilenzahl 5, desgl. S. 19 die Zeilenzahl 25, ib. S. 58 die Zeilenzahl 5. — Ib. S. 81 (Überschrift) lies: Aeroplan*e* st. Aeroplan. Anm. S. 5 Z. 1 v. u. lies: 30*f.* st. 30. — Ib. S. 11 Z. 15 v. u. lies: 7*f.* st. 7. — Ib. S. 19 Z. 5 v. u. lies: 8*3* st. 80. — Index S. 22 Z. 14 v. o. lies: 11*f.* st. 11. — Ib. S. 22 Z. 13 v. u. lies: *92*, 16 f. st. 89, 16 f. — Ib. Z. 12 v. u. lies: 6*f.* st. 7. — Ib. S. 23 Z. 20 v. o. lies: 47, *8* st. 47, 2. — Ib. S. 23 Z. 15 v. u. lies: 2*f.* st. 2. — Ib. S. 23 Z. 2 v. u. lies: *47*, *8* st. 43, 23. — Ib. S. 24 Z. 14 v. o. lies: 1, *17* f. st. 1, 7 f. — Ib. S. 24 Z. 15 v. o. lies: 78, *6f.* st. 78, 61 f. — Ib. S. 24 S. 10 v. u. lies: 9*f.* st. 9. — Ib. S. 25 Z. 13 v. o. lies *94*, 25 st. 91, 25. Außerdem fehlt das f. noch an mehreren stellen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

161 B. *Hamlet, Prince of Denmark*, by William Shakspere. Mit Anmerkungen für den Schulgebrauch herausgegeben von R. Ackermann. Mit zwei Abbildungen. 1919. XIX + 145 SS. Anhang 32 SS. Preis M. 1,60. Wörterbuch 47 SS. Preis M. 0,40.

In der Einleitung behandelt der Herausgeber zunächst Shaksperes[1]) Leben und Werke im allgemeinen (S. I—XII), um dann genauer auf den *Hamlet* einzugehen. Es werden die Quellen und Vorlagen, die Überlieferung, die Entstehung des Dramas und seine historische Grundlage genau geprüft. Es folgen eine Analyse und eine Darstellung des Verses im *Hamlet*.

Der vorliegende Text ist ein Abdruck der *Globe Edition* (London, Macmillan and Co.), edited by William G. Clark and William A. Wright, die ja auch die Herausgeber des sorgfältigen Textes des *Clarendon Press Shakespeare* (Oxford) sind. Einleitung und Anhang beweisen deutlich, daß der Herausgeber die bekannten Werke von Sidney Lee, Alois Brandl und Max J. Wolff sowie die Neuausgaben der Schlegel-Tieckschen Übersetzungen von Hermann Conrad und die von Wolfgang Keller mit Vorteil benutzt hat.

Der Schulmann wird verstehen, warum eine Anzahl von kürzeren Stellen gestrichen werden mußte. Es ist geschehen, ohne daß der Zusammenhang in irgendeiner Weise darunter litt. Die Lücken sind daran kenntlich, daß die Zählung der Globe-Edition beibehalten wurde.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

162 B. Charles Kingsley, *The Water-Babies*. A Fairy Tale for a Land-Baby. Mit Anmerkungen zum Schulgebrauch herausgegeben von Anna Marquardsen. 1920. VI + 122 SS. Preis M. 1,60. Wörterbuch 46 SS. Preis M. —,40.

In der Einleitung gibt die Herausgeberin eine kurze Lebensbeschreibung von Charles Kingsley, würdigt seine Bedeutung als Mensch und Schriftsteller und schildert, wie er männlich und mutig den Kampf gegen die Sünden des einzelnen und die sozialen Schäden aufnahm und den Materialismus und den Skeptizismus seiner Zeit durch den Geist des Christentums zu überwinden suchte. Die Romane *Yeast*, *Alton Locke* und *Two Years ago* behandeln soziale Probleme. Später entstanden seine historischen Werke *Hypatia*, *Hereward the Wake* und Kingsleys bestes Werk *Westward ho!*, das die Taten der Männer von Devonshire in den Tagen der spanischen Armada verherrlicht.

The Water-Babies, ein Märchen, hat Kingsley 1862 auf die Bitte seiner Frau für seinen jüngsten Sohn geschrieben. Über die Entstehungsgeschichte berichtet uns Mrs. Kingsley in den von ihr veröffentlichten *Letters and Memories of Charles Kingsley* das Folgende: "One spring morning, while sitting at breakfast, I reminded him of an old promise, 'Rose, Maurice, and Mary have got their book[2]) and Baby must have his'. He made no answer, but got up at once and went into his study, locking the door. In half an hour he returned with the story of little Tom. This was the first chapter of the Water-Babies, written off without a check." Das so entstandene Buch enthält ein Märchen. Es erzählt uns die Erlebnisse eines armen, verwaisten, äußerlich

[1]) Diese Schreibung des Namens ist durchweg gewählt.

[2]) *The Heroes*, ein Buch, das sich mit den antiken Sagen beschäftigt.

und innerlich verwahrlosten Knaben, der als Schornsteinfegerjunge unter einem harten Meister ein elendes Leben führt. Im Fieberwahn springt der Knabe in den Fluß und wird nun in ein Wasserkind verwandelt. In seiner neuen Gestalt enthüllen sich ihm die Wunder der Wasserwelt in den Tiefen der Flüsse und der See. Das Ganze bildet eine naturwissenschaftliche Studie im Gewande eines Märchens.

Dem vorliegenden Bändchen liegt die Ausgabe der Clarendon Press (Oxford 1906) zugrunde. Trotz bedeutender Verkürzungen und Streichungen wird sich Kingsleys Erzählung auch in dieser Form sicherlich unter den deutschen Kindern viele Freunde erwerben.

Der in acht Kapitel eingeteilte Text ist sorgfältig bearbeitet. S. 50 Z. 25 ist das 'd' in 'ashamed' über die Zeile gerückt. — S. 51 Z. 29 ist guinea-pigs mit einem Bindestrich gedruckt, im Wörterbuch ohne ihn. Der Anhang und das Wörterbuch mußten ziemlich umfangreich werden, da eine Menge von Ausdrücken erklärt oder übersetzt werden mußten, die sich auf Fluß und See und ihre zahlreichen Bewohner beziehen. In den Anmerkungen S. 2 Z. 1 v. u. ist statt Anm. 'Text S. 3 Z. 19' zu lesen. — Ib. S. 5 Z. 10 v. u. lies: *2)* st. *1)*. — Ib. S. 7 Z. 18 v. o. lies *4)* st. 3). — Ib. S. 7 Z. 6 v. u. lies: hear*t* st. hear*th*. — Ib. S. 9 Z. 14 v. o. lies: S. 17 Z. *2* st. S. 17 Z. *1*. — Ib. S. 9 Z. 3 v. u. lies: *22)* st. 23). — Ib. S. 13 Z. 18 v. u. lies: Z. *27* st. Z. 20. — Ib. S. 13 Z. 17 v. u. lies: sea-bull's-eyes st. sea-bullseyes. — Ib. S. 14 Z. 6 v. o. ist 'so spricht' unverständlich. — Ib. S. 15 Z. 5 v. o. ist 'aus Furcht' zu tilgen. — Ib. S. 18 Z. 7 v. u. lies: Hund*s*stern st. Hundestern. Eine Anmerkung vermisse ich zu S. 68 Z. 30: Professor Ptthmllnsprts. — Im Wörterbuch S. 20 lies: hailstorm st. hail*t*storm.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

163 B. *Lives of Great Men told by Great Men.* Für den Schulgebrauch herausgegeben von Prof. Dr. Rose. 1920. II + 76 SS. Anhang 34 SS. Preis M. 1,30. Wörterbuch 48 SS. Preis M. 0,40.

Die hier vorliegenden Lesestücke sind der trefflichen, von Richard Wilson im Verlage von Thomas Nelson & Sons (London 1911) herausgegebenen Sammlung: *Lives of Great Men Told by Great Men* entnommen. Die Auswahl ist so getroffen, daß außer einem hervorragenden Künstler, 5. *Turner* (S. 71—76), und dessen Biographen und begeistertem Anwalt, dem Kunstschriftsteller John Ruskin, nur Helden und Erfinder berücksichtigt worden sind: 1. *Oliver Cromwell* by Thomas Carlyle (S. 1—26), 2. *Flora Macdonald* by Sir Walter Scott (S. 27—40), 3. *Benjamin Franklin's Boyhood* by Himself (S. 41—59), 4. *The Boyhood of James Watt* by Samuel Smiles (S. 60—70).

Der Inhalt ist leicht faßlich und fesselnd und die Darstellung in einer dem Können der jugendlichen Leser angemessenen Sprache geschrieben. Einige Abschnitte werden sich schon zur Lektüre in der Obertertia eignen, andere, wie *Cromwell* und *The Boyhood of Turner*, wohl erst besser in der Sekunda zu lesen sein. Der erzieherische Wert der Ausgabe wird am besten charakterisiert durch den dem Originalwerke vorangestellten Sinnspruch aus dem Gedicht *A Psalm of Life* von Longfellow:

Lives of great men all remind us
We can make our lives sublime,
And, departing, leave behind us
Footprints on the sands of time.

Die Darstellung Carlyles ist im Ausdruck und Stil ganz dem Zeitalter Cromwells angepaßt, zahlreiche Proben aus den Briefen des Protektors kennzeichnen am besten seine streng puritanische Gesinnung und seine unbeugsame Willenskraft, die um so hartnäckiger dem gesteckten Ziele zustrebt, als Cromwell an seine göttliche Sendung glaubt oder doch bis zuletzt zu glauben heuchelt. Die Anmerkungen sind zu diesem Abschnitt überaus reichlich bemessen (S. 1—15), meist nach Ranke, *Englische Geschichte im 17. Jahrhundert.* Besonders fördernd, um das Streben der deutschen Jugend nach hohen Zielen zu wecken, sind die Kapitel 3 und 4, die Watts und Franklins Jugendjahre behandeln. Im Text S. 6 fehlt die Zeilenzahl 5. — Ib. S. 30 lies: *30* st. 35. — Ib. S. 40 in der Überschrift lies: Sir Walter *Scott.* — Ib. S. 47 Z. 5 lies: hasty-pudding, wie im Wörterbuch, ebenso S. 56 Z. 17: composing-stick. — Ib. S. 68 Z. 3 lies descen*t* st. descend. — Ib. S. 69 Z. 9 lies: tr*ees* st. tress. — Ib. S. 71 Z. 7 lies: débris, wie im Wb., st. debris. — Anmerkungen S. 5 Z. 8 v. o. fehlt *8)* vor Duke. — Ib. S. 7 Z. 1 v. u. fehlt *17)* vor Marston. — Ib. S. 9 Z. 17 v. u. muß die Klammer fehlen. — Ib. S. 10 Z. 14 v. u. lies: Z. *31* st. 30. — Ib. S. 12 Z. 13 v. u. fehlt: 11) vor These. — Ib. S. 18 Z. 17 v. o. lies: *27)* st. 28). — Ib. S. 25 Z. 1 v. o. lies: trust*ee* st. trustec. — Ib. S. 25 Z. 7 v. o. lies *11)* st. 1). — Ib. S. 30 Z. 17 v. u. steht die Klammer an der verkehrten Stelle. — Ib. S. 30 Z. 16 v. u. fehlt das Komma zwischen St. Paul's und Covent Garden. — Ib. S. 31 Z. 7 v. o. ist die Zahl *28, 8* unrichtig, es muß heißen *50, 16* u. *51, 19.* — Ib. S. 31 Z. 15 v. o. ist *23, 7* hinter Association falsch, statt dessen ist auf *6, 25* zu verweisen. — Ib. S. 31 Z. 19 v. o. lies: *61*, 7 st. 1, 7. — Ib. S. 32 Z. 11 v. o. lies: *2*, *29* st. 32, 29. — Ib. S. 33 Z. 6 v. u. lies: 33, *6* st. 33, 5. — Ib. S. 33 Z. 1 v. u. lies: 6, *17* st. 6, 12. — Ib. S. 33 Z. 17 v. o. lies: 49, *28* st. 49, 26. — Ib. S. 33 Z. 12 v. u. ist gedruckt Petition of *Rights*, im Text S. 3 Z. 16: Petition of Right. — Ib. S. 34 Z. 4 v. o. lies: *54*, 20 st. 24, 20. — Ib. S. 34 Z. 14 v. u. lies: 64, *29* st. 64, 30. — Ib. S. 34 Z. 12 v. u. lies: *27*, *2* st. 8, 1. Im Wörterbuch S. 8 Z. 9 v. u. lies: klimmen st. klimmern. — Ib. S. 20 vermisse ich *gliding* als Substantivum.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

164 B. Samuel Smiles, *Duty, with Illustrations of Courage, Patience, and Endurance.* Mit Anmerkungen für den Schulgebrauch herausgegeben von G. Willenberg. Vom Verlage John Murray in London genehmigte Ausgabe. 1920. X + 117 SS. Anhang 44 SS. Preis M. 1,60. Wörterbuch 57 SS. Preis M. —,60.

Die vorliegende Schulausgabe von Smiles' *Duty* stellt einen Auszug aus der neuesten Auflage der im Verlage von John Murray in London erschienenen Originalausgabe dar. Durch Ausscheidung von mehreren Kapiteln, besonders solcher, die längere Abschweifungen von dem eigentlichen Thema bilden, ist es gelungen, die für eine Schulausgabe erforderliche Kürzung des Lesestoffs zu

erreichen, ohne daß dadurch der Zusammenhang des Inhalts irgendwo unterbrochen wurde. Von der Berichtigung einiger Daten abgesehen, ist der Originaltext fast durchgängig unverändert geblieben. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis läßt den reichen und vielseitigen Inhalt des Werkes erkennen: Chapter I: *Duty — Conscience.* — Chapter II: *Honesty — Truth.* — Chapter III: *Men who cannot be bought.* — Chapter IV: *Courage — Endurance.* — Chapter V: *The Sailor.* — Chapter VI: *The Soldier.* — Chapter VII: *Heroism in Well-doing.* — Chapter VIII: *Sympathy.* Es enthält das wertvollste Material für die Charakterbildung der Schüler. Kühner Wagemut, Tapferkeit, Ausdauer, Hilfsbereitschaft, Opferwilligkeit, Selbstverleugnung, Ehrlichkeit, Wahrheitsliebe, Unbestechlichkeit, sämtlich gegründet auf strenges Pflichtbewußtsein, das sind Tugenden, die hier unserer Jugend in einer Fülle von trefflichen, dem Leben entnommenen Vorbildern vor Augen geführt werden. Diese zahlreichen, meistens kurzen Geschichten aus dem Leben von Männern und Frauen aller Jahrhunderte und aller Nationen — von Sokrates, Regulus, Aristides, Leonidas über Columbus, Galilei herab bis auf Nelson, Miss Lees, Miss Grace Darling und viele andere von mehr oder weniger bekannten Namen —, in gutem, modernem und doch zugleich schlichtem Englisch, lassen sich ganz besonders zu Sprechübungen, Nacherzählungen und schriftlichen Ausarbeitungen verwerten.

Die Einleitung bietet eine kurze Lebensbeschreibung von Smiles (1816 bis 1904) und eine Charakterisierung der drei Gruppen seiner Schriften, in denen er sich als Geschichtsschreiber, als Beamter bei der Verwaltung von Eisenbahngesellschaften (1845—1866) und als Moralphilosoph betätigt. Die dritte Gruppe umfaßt die wertvollsten und am weitesten verbreiteten unter Smiles' Werken, nämlich *Self-Help*, with Illustrations of Conduct and Perseverance (1859); *Character*, a Book of noble Characteristics (1874); *Thrift*, a Book of Domestic Counsel (1879), und *Duty*, with Illustrations of Courage, Patience, and Endurance (1884), dem einige Jahre später noch ein fünftes Werk ähnlicher Art folgte, das den Titel führt: *Life and Labour*, or Characteristics of Men of Industry, Culture, and Genius. Smiles hat alle seine Lehren durch eine Fülle von kleinen Geschichten und vorbildlichen Beispielen aus dem praktischen Leben veranschaulicht, die den verschiedensten Berufen und Gesellschaftskreisen Englands, aber auch anderer Länder, namentlich Deutschlands, Frankreichs, Italiens, Spaniens und Amerikas, sowie dem Leben hervorragender Persönlichkeiten des Altertums entnommen sind; gerade dadurch ist es Smiles gelungen, die Lektüre dieser Bücher zu einer überaus anregenden zu machen.

Der Text ist überaus sorgfältig bearbeitet, die Anmerkungen und das Wörterbuch sind sehr reichhaltig, sie unterstützen die Vorbereitung aufs beste und regen zum Nachdenken über geschichtliche und sprachliche Fragen an. Im Text ist S. 39 die Zeilenzahl *5* ausgelassen. In der Anmerkung zu 84, 9 und 84, 28 f. ist gedruckt Skobele*w*, im Text Skobele*ff*. Anm. S. 29 Z. 6 v. u. lies: *10)* st. 11). — Anm. S. 30 Z. 7 v. o. fehlt *86* vor 19).

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

5. van der Wal, *Of Olden Times and New.* J. W. Wolters, Groningen.

Mrs. Oliphant, *The Fugitives.* Met verklarende aanteekeningen voor school en huis door R. R. de Jong. Kl. 8°. 177 SS. Gecartonneerd. 1911.

Robert Louis Stevenson, *Kidnapped; being the Adventures of David Balfour.* Door H. Weersma. 166 SS. Geïllustreerd, gecartoneerd. 1911.

A. Conan Doyle, *Uncle Bernac; a Memory of the Empire.* Door J. Coster. Tweede druk. 189 SS. Geïllustreerd, gecartoneerd. 1918.

Prijs à f 1,15.

Die drei Ausgaben gehören einer Sammlung an, die unter dem Titel *Of Olden Times and New* unter der Redaktion von L. van der Wal bei J. W. Wolters in Groningen herausgegeben wird. Sie enthält außerdem von Dickens *The Chimes*, *A Christmas Carol*, *Oliver Twist*, *The Cricket on the Hearth*, von Goldsmith *She stoops to conquer*, von Shakespeare *The Merchant of Venice*, *Julius Cæsar*, *A Midsummer Night's Dream*, von Sheridan *The School for Scandal*, von Swift *Gullivers Travels*, von Pemberton, *The Woman of Kronstadt.* Die Sammlung empfiehlt sich durch ihre äußere Ausstattung. Die erklärenden Anmerkungen sind in englischer Sprache abgefaßt, und nur hin und wieder ist mit dem Zusatz Du. (bisweilen ohne diesen) in den beiden ersten oben genannten Stücken die holländische Sprache benutzt, wo aus dem einen oder anderen Grunde eine englische Umschreibung nicht ausreichend schien.

Die Anmerkungen stehen unter einem Strich am Fuß der Seiten, im Text sind durch gesperrten Druck die Worte, die erklärt werden sollen, hervorgehoben; diese werden unter dem Text kursiv angegeben, z. B. *The Fugitives* p. 1 *Honeysuckle* = Kamperfoelie. Boks-of geitenblad wäre hier vielleicht besser gewesen, und noch besser der botanische Name Lonicera caprifolium. p. 2 *Lace* = kant ist wegen der Vieldeutigkeit des holl. *kant* nicht angemessen, warum nicht *a fine kind of network, texture, or trimming* (nach Stormonth, Dictionary of the Engl. Lang.)? Es ist erklärlich, daß manche Worte erklärt werden, die vielleicht als bekannt gelten konnten, und umgekehrt. So findet sich z. B. zu p. 7, 8 *in this great dim room* dim nicht erklärt, während p. 34, 1 zu *dim to her mental perception* bemerkt wird: Her mind could not understand it. Aus der Angabe wird aber die eigentliche Bedeutung von dim (dunkel, trübe) nicht recht klar. Ich erwähne noch, daß zu p. 176 "*unhousel'd, disappointed, unanel'd*" die Erklärung: (Shakespeare) = Niet voorzien van de Heilige Sacramenten der stervenden, onvoorbereid, weinig befriedigt. Hier lag gar kein Grund vor, der englischen Erklärung aus dem Wege zu gehen, und die gegebene ist nicht ausreichend. Statt dessen: Shakesp. Hamlet I 5, 77: *unhousell'd* = not having received the sacrament (de hostie); *disappointed* = unprepared (appointment, preparation for death); *unanel'd* = not having received extreme unction (ags. *ele*, oil). Die Erklärung im allgemeinen läßt insofern zu wünschen übrig, als die eigentliche Bedeutung der Wörter im dunkeln bleibt; wenn z. B. p. 123 *A furtive look* erklärt wird durch: A secret look, with the hope that it escapes observation, so ist daraus die Grundbedeutung von *furtive* (stolen, Du. verstolen wie im Deutschen) nicht zu erkennen.

Über die Anmerkungen zu *Kidnapped* ist dasselbe zu sagen wie über die zu *The Fugitives.* Auch hier findet sich Entbehrliches, während anderseits bisweilen eine Erklärung erwünscht sein würde; z. B. p. 3 "of a surety = most certainly" ist, wenn es sich bloß um eine Umschreibung handelt, überflüssig; wohl konnte bemerkt werden, daß die Wendung selten ist, dafür gewöhnlich to be sure. Dagegen fehlt p. 3 eine Erklärung zu he *lighted on* a big boulder (*to light,* to descend from, *to settle*). p. 5 fehlt zu rowans (Ebereschen) die Angabe der Aussprache (rauənz). p. 12 *to fathom* = to understand: läßt die Grundbedeutung von to fathom nicht erkennen (ergründen, abmessen, to comprehend, to reach, to master, to try the depth). Zu p. 13 "dinnae fly up in the snuff at me" (fahre, ziehe nicht los gegen mich) ist keine Erklärung gegeben. Bei *to indulge* (a hope) = to harbour, to entertain: wird die eigentliche Bedeutung von to indulge nicht ersichtlich (to yield without constraint). p. 15: *A peat-hag* = a tract of wet land (a bog) from whence peat has been dug: es fragt sich, ob peat (turf) als bekannt vorausgesetzt werden kann; ebendaselbst *pit* in *pit-mirk* = dark as the pit. p. 22: *relaxed my joints* = made me feel weak and slack. Durch die Erklärung wird der Schüler verhindert, sich um die eigentliche Bedeutung von *joints* zu bekümmern. Ebenda fehlt die Angabe der Aussprache zu tow-row (touʹrau). Zu p. 33 *the sough* (sŭch) *gaed* (für went) *abroad* fehlt jede Bemerkung (*sough* Aufsehen erregendes Gerücht); ebenda *ance* für *once.* p. 124 *driegh* (? dry) ist nicht erklärt. p. 147: Durch die zu *to gallivant* gegebene Erklärung wird der Zusammenhang des Wortes mit *gallant* nicht erkannt (die Kur schneiden, kokettieren, in Gesellschaften laufen). p. 163 fehlt die Angabe der Aussprache bei Argyll (ārgaiʹl), und bei *transition* = change from one place to another wäre vor change hinzuzusetzen: passage or, um die Bedeutung »Übergang« zu vermitteln. Für Lord Advocate p. 164 fehlt die Übersetzung: Generalanwalt.

Mit *Uncle Bernac,* das in 2. Auflage vorliegt, sind sowohl im Texte als in den Anmerkungen Änderungen wahrnehmbar, im Texte, da die Betonung einzelner Wörter durch fetten Druck eines oder zweier Buchstaben bezeichnet (z. B. auf p. 1 unt**ax**ed, N**or**mandy, f**am**ily, est**a**tes) oder die Aussprache in kursivem Druck einem Worte geradezu in Klammern beigegeben worden ist: troubles (*trɒbʹlʹz*), possessor (*pəzesə*), ferner durch kursiven Druck einzelner Worte: I *am* sure, *by heart,* to *fly* frow the country auf Spracheigenheiten aufmerksam gemacht wird. (Bei allen drei fehlt eine Übersicht über die phonetische Umschrift, die hinzugefügt werden mußte.) In den Anmerkungen ist für den kursiven Druck der zu erklärenden Wörter Antiqua eingetreten, ferner kursiver Druck für einzelne Wörter in den Beispielen, die zur Erläuterung des Sprachgebrauches häufig beigefügt werden, endlich kursiver Druck für die holländische Übertragung, die hier regelmäßig der englischen Umschreibung folgt; so z. B. auf p. 1. None the less = nevertheless; *niettemin.* — I went over = I read. Cp. I have some papers of importance to *look over.* He took a bundle of notes from his table and *glanced* them *over* (= *zag ze vluchtig door*) usw. Was zu der Beigabe der holländischen Übersetzung den Anstoß gegeben hat, weiß ich nicht: der Grundsatz der sog. Reform- oder einsprachigen Ausgaben wird damit durchbrochen. Dem Deutschen freilich, der die Ausgaben benutzen will, wird diese Beigabe, die ihn zugleich mit der niederländischen Sprache bekannt macht, nicht unwillkommen und

stellenweise interessant sein, so z. B. p. 148 to write away: *er op los schrijven*, p. 149 to chat away: *er op los babbelen*. Daher finde ich auch in The Fugitives p. 78 bei: "*to condescend* = to deign, Du. zich verwaardigen" den Zusatz wegen to deign (lat. dignari) durchaus angemessen (deutsch: 'sich herablassen' würde freilich für condescend besser passen). Im übrigen sind die Änderungen zweckmäßig, die Beigabe der Beispiele dankenswert. — Zu p. 3 (above one of the seals) there was written in English the two words, 'Don't come.' wird bemerkt: *was* is grammatically wrong for *were*. Das Verdammungsurteil ist nicht gerechtfertigt. J. Coster hätte vielmehr den Grund angeben sollen, weshalb hier *was* und nicht, wie man wegen *the two words* vielleicht erwartet, *were*. The two words ist nur voraufgeschickt Apposition zu *Don't come:* was war da geschrieben? Die Antwort, eigentlich drei Worte, gilt als eine Einheit. p. 10 His giant presence loomed over the contiment (lies con*tinent*). giant presence ist durch *reuzengeest* erklärt mit dem Zusatz gigantic figure: *reuzengestalte*, giant's strength: *reuzenkracht*. Die Worte giant presence konnten als bekannt vorausgesetzt werden, aber to loom (sichtbar werden, aufragen, to be seen imperfectly, or when seen through a mist, to appear larger than the real size, and indistinctly) bedurfte einer Erklärung. Zu inchoate (p. 10) wird beigefügt (*inkoueit*): da inchoate hier Adjektiv ist, muß ..*eit* in ..*et* oder ..*ät* abgeändert werden. p. 16: when at last I *did* come off them: Die Bedeutung, die *off* hier hat, wird erst p. 87 zu off the Norman or Breton coast angegeben. p. 17: Der botanische Name für cotton-gras: *wolle*-gras ist Eriophŏrum latifolium. Zu absorbed p. 23 = deep, *verdiept* werden zwei Beispiele für deep angegeben: mit deep wird aber die eigentliche Bedeutung von absorbed nicht erfaßt; besser ist p. 44: all-absorbing. The drama occupied him wholly, made him forget all about him: *het drama nam zijn heele doen en denken in beslag*. p. 32: I gathered = inferred = concluded: ik maakte op. Diese Erläuterung kehrt noch mehrfach wieder mit geringen Veränderungen. Daraus geht die Grundbedeutung von *to gather* nicht hervor; es lag hier nahe, an Du. (ver)gaderen und an engl. together zu erinnern und daraus die Bedeutung to infer, to conclude abzuleiten. p. 39 scooped ist nicht erklärt, ebenso squeamish p. 40, squirts p. 146, settee p. 181. Zu 'Indeed!' = Really? = Is it so? *Zoo?* Vorhergeht: It is not possible *for* me to change. Danach muß aber für so? *Is it not?* eintreten. An Druckfehlern habe ich in dem Bändchen über 40 gezählt, das ist etwas viel. — Dem Leser dürften kurze Angaben über die Verfasser erwünscht sein. Über Robert Louis Stevenson gibt u. a. F. Stoy in *The Stevenson Text Book*, Dresden, Gerhard Kühtmann, 1911, p. XIII—XVIII, die nötige Auskunft.

Ich habe die drei Bändchen mit Genuß gelesen und glaube nicht, daß sich gegen ihren Gebrauch für Schule und Haus ein Einwand erheben läßt Die gemachten Ausstellungen fallen dabei nicht ins Gewicht, im allgemeinen sind Text und Anmerkungen zweckentsprechend; daher lassen sich die Bändchen, deren Preis, in Anbetracht der dauerhaften Kartonnage und des eindrucksvollen Bilderschmucks kaum so hoch wie der immerhin billige eines Tauchnitzbandes ist, auch für Deutsche angelegentlich empfehlen.

Dortmund, den 1. Mai 1919. C. Th. Lion.

MISZELLEN.

ITALIENISCHES BEI SHAKESPEARE.

Die Bedeutung des Namens *Corambis*, den Shakespeare in der ersten Quarto des *Hamlet* gebraucht, habe ich in Bd. 43, 292 dieser Zeitschrift zu erklären versucht; er wird in Q_2 durch *Polonius* ersetzt, und auch dieser Name hat eine Bedeutung. *Portare i polli* und *essere pollastriere* hatte im 16. Jahrh. — ob noch heute, vermag ich nicht zu sagen — die Bedeutung von 'Kupplerdienste leisten'. *Parentadi di Pollonia* heißen kupplerische Verbindungen (Cecchi, *Diamante* I 2, 1557 bzw. 1585). Pol(l)onius ist also der Kuppler, der Träger der Liebesbriefe, *polli,* frz. *poulets,* ohne daß behauptet werden soll, daß Shakespeare die Bedeutung kannte.

Die Abendmesse in *Romeo* IV 1, 38 wurde von der älteren Shakespearekritik vielfach als ein Beweis von Shakespeares Unkenntnis katholischer Bräuche verwertet. Theodor Elze hat demgegenüber nachgewiesen, daß im 16. Jahrh. Abendmessen in Verona gehalten wurden, und schloß daraus, daß der Dichter in Verona gewesen sein müsse. Die Abendmessen bildeten aber keine Spezialität dieser Stadt, sondern solche fanden auch in Florenz statt, so heißt es bei Cecchi, *Figlinol prodigo* I 1, *alla Nunziata le* (die Messen) *durano presso a vespro.* Es scheint danach, daß Abendmessen damals in Italien allgemein gebräuchlich waren.

Berlin. Max J. Wolff.

MILTON — DER ALBINO.

Zwei Angriffe auf Milton sind einander in letzter Zeit gefolgt. Der erste wurde von S. B. Liljegren (*Studies in M.*, Lund 1918) mit geschichtlicher Methode so geführt, daß das neue Licht, in dem Weber, Troeltsch, Pio usw. den Protestantismus des 17. Jahrh. sehen lehrten, auf die Person, das Leben und Werk des Dichters gelenkt wurde. Überall wurde bei Milton Spur und Wirksamkeit eines egozentrischen und machthungrigen Geistes herausgelesen.

Gegen einen solchen Vorstoß, wie groß oder gering man dessen Tragweite auch einschätzt (vgl. meine Besprechung: Deutsche Literaturzeitung 1919 Nr. 6), ist methodisch natürlich nichts einzuwenden.

Eine ganz andere Waffe hat kürzlich Mutschmann (Beibl. z. Anglia, Nov., Dec. 1919) gegen den Sänger des *Verlornen Paradieses* gebraucht. Er bezichtet ihn des Albinismus. Was Jahrhunderten verborgen blieb, jetzt ist es offenbar: Milton litt an Pigmentmangel, er besaß von Kind an weißliche Haare und glänzendrote Pupillen und eine diesen körperlichen Degenerationserscheinungen entsprechende psychopathische Veranlagung! Dieses erstaunliche Resultat, noch mehr aber die Methode, mit der Mutschmann es gewonnen hat, veranlaßt mich, kurz auf sie einzugehen.

Wie erschüttert zunächst Mutschmann die Überlieferung von der äußeren Erscheinung des Dichters? Er erklärt ohne weitere Begründung alle Bildnisse Miltons mit einer Ausnahme für unzuverlässig und nimmt nur das von 1645 aus, weil es den älteren Milton anscheinend mit Gesichtsrunzeln, zu dessen Mißfallen, dargestellt hatte. Auf diese Runzeln aber stützt der Verfasser seine Albinotheorie. Warum kein Bild Milton mit weißen Haaren und roten Augen abkonterfeit hat, wird nicht weiter erwähnt. Vorteilhafte Beschreibungen der äußeren Erscheinung des Dichters werden als »Verschleierungsversuche« der neupuritanischen Propaganda des 19. Jahrh.s von vorneherein gebrandmarkt. Nur die Schilderung des Antiquars Aubrey wird ernst genommen: "He had light brown (abrown) hair; his complexion exceeding fair; oval face; his eyes a dark grey." Und zwar wird das Hauptgewicht hierbei von Mutschmann auf den Zusatz "abrown" gelegt. Dieser gibt nach Verf. den wahren Sachverhalt an, der verdeckt werden sollte (!). Dabei ist nach dem N.E.D., wie einleuchtet, das Wort *abrown* nur von Aubrey an den Rand gesetzt "by way of synonym for *light brown*". "Auburn" (= "abrown") hatte nämlich zu Miltons Zeiten nicht die Bedeutung eines rötlichen Braun, sondern eines hellen Braun oder Gelb. Da weiter zu der Bestimmung dieser Farbabstufung als Grenzfall das Weiß genannt wird (N.E.D. 1649. Drumm. of Hawth. Jas. I Wks. 1711, 16. His hair was abourn, a colour between white and red), schließt Mutschmann, daß Milton weißes Haar gehabt habe. Ebenso wird natürlich aus der Bemerkung über seine Gesichtsfarbe wie aus der Tatsache, daß er als Jüngling "the lady" genannt wurde, sofort gefolgert,

daß Miltons Haut anormal weiß gewesen sei. Die Stringenz der Beweisführung spricht für sich selbst. Der Satan im *P. L.* ist nach Verf. (der hier Anregungen von Liljegren auf die Spitze getrieben hat) das vollendete Selbstbildnis Miltons. Satan ist albinohaft bleich, und in der Stelle: "Cruel his eye", P. L. I 604, ist nach Verf. selbstverständlich kurzerhand »eine Anspielung auf das rote Feuer in der Pupille des Albinos zu erblicken«. Wie bei derartigen Gedanken der Ernst wissenschaftlicher Untersuchung gewahrt werden konnte, ist mir nicht verständlich. — Es wird weiterhin von Mutschmann behauptet, daß Miltons Zeit den Albinismus und also auch die damit verbundene psychische Minderwertigkeit nicht kannte. Umsoweniger ist einzusehen, warum Miltons Zeitgenossen ihre Beobachtungen zu verschleiern suchten und nicht naiv die auffallende Tatsache feststellten, daß er weiße Haare und rote Pupillen besäße.

Bis hierher ist der M.schen Arbeit nichts weiter vorzuwerfen als die tatsächliche Unbegründetheit ihrer Prämissen. Erst in dem Augenblick, wo sie versucht, den Albinismus aus der Miltonschen Dichtung selbst abzuleiten, beginnt sie, eine symptomatische Bedeutung zu gewinnen, der es gebührt, daß man ihr grundsätzlich entgegentritt. Einer leider recht allgemein gewordenen Strömung folgend, benutzt sie nämlich Gedanken der psychoanalytischen Bewegung, um diese für ihren literarhistorischen Zweck zu mißbrauchen. Es ist bezeichnend, wie vorgegangen wird. Als »verdrängtes« Grundmotiv wird eine albinohafte Lichtscheu Milton insinuiert. Von dieser wird behauptet, daß sie seine ganze Lebensweise bestimmte (nächtliches Studieren) und in seinen Werken zur Darstellung drängte. Wenn Milton irgendwo den Tag preist, ist dieses nach Mutschmann unaufrichtig. Aufrichtig ist nach Verf. nur das Lob der Dunkelheit. Im *Penseroso* wird das Musterbeispiel der Selbstdarstellung eines egozentrischen Albinos gesehen. Und auch für den gesamten Plan zum *P. L.* ist nach Verf. entscheidend, daß in diesem die dem Dichter so notwendige Darstellung des Licht- und Sonnenhasses die Hauptrolle spielen und in dem Höllenfürsten, Satan, dem »Fürsten der Dunkelheit« (P. L. X 383) einen Helden finden konnte. — Die dieser Theorie zugrunde liegenden Prinzipien sind folgende: Ein geistiges Werk, eine Dichtung, ist von dem Interpreten nicht als das zu nehmen, als was sie sich gibt. Die in ihr liegenden Intentionen und Wirkungen sind nicht als bare Münze zu betrachten. Sie bedeuten »eigentlich« etwas anderes,

nämlich einen »psychischen Befreiungsprozeß«, die Entladung irgendeiner seelisch drückenden Schwäche. Wenn man diese herausgefunden hat, kann man das gesamte geistige Werk auf den belastenden Punkt in der Person des Dichters zurückführen. — So sicher es ist, daß eine Dichtung nicht nur das Ergebnis bewußten Willens, sondern auch eines unbewußten Reflexes ist, so verkehrt ist es (dieses sei hier den psychoanalytischen Literarhistorikern entgegengehalten), alles als unbewußten Reflex ansehen zu wollen und vor allem das gesamte geistige Werk auf die wenigen Motive zurückzuführen, die durch die Begriffe der Freudschen Schule mit göttlicher Allmacht bekleidet werden. Es gibt im Innern des Menschen noch andere Inhalte als solche, die verdrängt werden und zur mechanischen Entladung treiben. Die ganze Sphäre sittlicher Stellungnahmen und sittlicher Beherrschung fällt z. B. in dieser Seelenauffassung fort. Es ist hier dann ferner gegen diese Art psychoanalytischer Literaturbetrachtung anzuführen, daß sie die wesensmäßige Unabhängigkeit geistiger Akte von dem »Seelischen« der Psychoanalyse, die Selbständigkeit und Eigenart geistiger Werke und ihr besonderes Leben in der Geschichte vollkommen verkennt. Durch ihr Neurosenwittern kommt diese Einstellung dazu, den Bereich des Krankhaften zu überschätzen und verfällt so in den Fehler des Irrenarztes, der bei Hölderlin Wendungen und Ausdrücke zum Kennzeichen des Krankhaften nahm, die von Horaz und Pindar her, den Messias und die Bibel nicht zu erwähnen, durchaus verständlich sein konnten. (Vgl. Hölderlin-Ausgabe: v. Hellingrath I S. 9.) Auch Miltons Schilderung der Dämmerung und Dunkelheit, z. B. im *Penseroso*, ist außer aus dem einfachen Grunde, daß die Beschreibung des Schattens von einem allgemeinen, hohen poetischen Reiz ist, verständlich durch den überlieferten Melancholikertypus, dem von Chaucer bis Shakespeare und weiterhin stets als Lieblingsort und Hintergrund dunkle Täler und schattige Wälder zugewiesen wurden. (Vgl. das Material bei Gustav Arthur Bieber, Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung, Heidelberg 1913; Angl. Arb. von L. L. Schücking.) Daß »braun« ein Lieblingswort des Dichters für dichten Laubschatten ist, ist eine Einzelheit, die mir z. B. durchaus nicht albinistisch verdächtig, sondern aus der gesamten damaligen Farbenauffassung geschichtlich erklärlich erscheint. (Man vgl. die sogenannte Braunmalerei; Sizeranne, La Peinture Anglaise Contemporaine; Paris 1899, S. 232 ff.)

Es scheint mir kein Grund vorhanden, zu Anormalitäten als Erklärung zu greifen, solange normale Verständniszusammenhänge naheliegen. Mutschmann gibt selbst zu, daß nach fachkundigem Urteil (Prof. Bielschowsky) der Verlust des Sehvermögens bei Milton auf eine vom Albinismus gänzlich unabhängige Erkrankung des Augenhintergrundes zurückgeht. Warum sollen wir daher die bei einem normalen augenleidenden Menschen durchaus verständliche gelegentliche Gefühlsbetonung der Schilderung des Lichts auf eine Degenerationserscheinung zurückführen? Gegenüber Mutschmanns Auffassung, es sei für Miltons Albinismus entscheidend, daß er erst nach der Erblindung die seelische Freiheit hatte, das Licht selbst darzustellen und zu preisen, ist die natürlichere Erklärung, daß für den Sehenden das Licht in seinem Spiel, d. h. in seiner Abwechslung von Helligkeit und Dunkel, reizvoll war, während erst nach der Erblindung in dem Dichter die Sehnsucht nach dem Licht überhaupt im Gegensatz zur absoluten Finsternis entstand.

Göttingen. Gustav Hübener.

HAMBURGER LEITSÄTZE ÜBER »DIE STELLUNG UND REFORM DES NEUSPRACHLICHEN UNTERRICHTS IN DER SCHULE«,

beschlossen von der Neuphilologenschaft von Groß-Hamburg am 5. Juni 1920.

1. Als neusprachliche Schulfächer sind außer dem Englischen, Französischen und Spanischen die Sprachen anzusehen, deren Pflege durch besondere örtliche Verhältnisse geboten ist, wie z. B. das Portugiesische, Italienische Russische, Polnische, Niederländische, Dänisch-Norwegische und Schwedische.

   Während das Portugiesische, das Italienische, das Russische und Polnische, das Niederländische, Dänische und Schwedische vorwiegend für einzelne Teile Deutschlands für die Schule in Frage kommen und dementsprechend auch eine wissenschaftliche Förderung auf den zuständigen Universitäten erheischen, hat in allen deutschen Ländern die Schule die Aufgabe, das Englische und Französische wie bisher, außerdem jedoch das Spanische als die Sprachen von drei wichtigen Kulturkreisen von europäischem Bildungswert zu pflegen.

2. Dem äußeren Aufbau der betreffenden Schulart entsprechend, ist das Englische, Französische, Spanische, Italienische und Russische sowohl als Pflichtfach als auch als wahlfreies Fach vorzusehen. Es ist zu erstreben, daß diese fünf Sprachen von solchen Lehrkräften unterrichtet werden, die eine entsprechende Lehrbefähigung im Hauptfach nachzuweisen vermögen.

Das Portugiesische, Polnische, Niederländische, Dänische und Schwedische sind in den Ländern Deutschlands, in denen diese Sprachen ein Schulfach bilden, nur als wahlfreies Schulfach einzuführen.

3. Für die Vorbildung des Neuphilologen auf der Universität wird insbesondere empfohlen:

a) daß er mit dem Studium einer Fremdsprache als Hauptfach nur dann das Studium einer zweiten Fremdsprache als Hauptfach verbindet, wenn die letztere dem gleichen Sprachkreise angehört (Französisch und Spanisch, Russisch und Polnisch, auch Englisch, Niederländisch, Dänisch und Schwedisch),

b) daß ihm durch eine zweckmäßigere Gestaltung der Universitätslehrpläne die Möglichkeit gegeben wird, das Studium der Fremdsprache mit dem nichtsprachlich-literarischer Fächer, wie Philosophie, Geschichte, Geographie, Wirtschaftswissenschaft, Rechtswissenschaft, Kunst usw. zum Zwecke der Erweiterung seines fremdsprachlichen Studiums nach der auslandskundlichen Seite erfolgreich zu verbinden.

c) Ein längerer, unter Umständen auf die Studienzeit anzurechnender Aufenthalt im Auslande ist grundsätzlich zu fordern. Solange er nicht allgemein möglich ist, aber auch späterhin, haben die Länder wie Gemeinden im Anschluß an die Universität für die Einrichtung von Ersatzkursen oder Vorlesungen zu sorgen, in denen akademisch gebildete Nationale die betreffende Sprache und Kultur vertreten.

4. Es wird eine weitere Entwicklung in dem inneren Aufbau des fremdsprachlichen Unterrichts in dem Sinne gefordert, daß als Hauptaufgabe des Unterrichts die Weckung des Verständnisses für die geistige und materielle Kultur des fremden Volkes, insbesondere in neuerer Zeit, auf fremdsprachlicher Grundlage anzusehen ist. Die grammatisch-logische Schulung tritt als Ziel des Unterrichts zurück. Diesen Forderungen ist bei der Gestaltung des den Neuphilologen vorbildenden Universitätsunterrichts, bei der Aufstellung und Durchführung der Lehrpläne und der Prüfungsordnungen auf der Schule sowie bei der Herstellung und Einführung der Lehrmittel Rechnung zu tragen.

5. Für die einzelnen Schularten der Einheitsschule ist jeweils außer der modernen Fremdsprache, die als erste Pflichtsprache dargeboten und durchgeführt wird, eine der unter Ziffer 2, Absatz 1 genannten Fremdsprachen vorzusehen, die durch Wahl des Schülers für ihn zur Pflichtsprache wird. Grundsätzlich soll ein Schüler nicht mehr als zwei lebende Fremdsprachen als Pflichtfächer betreiben.

6. Für Hamburg werden nach Maßgabe der vorstehenden Richtlinien als Fremdsprachen gefordert:

a) Pflichtsprachen: Englisch, Französisch, Spanisch,

b) wahlfreie Sprachen: Englisch, Französisch, Spanisch, Portugiesisch, Russisch, Niederländisch, Dänisch und Schwedisch.



